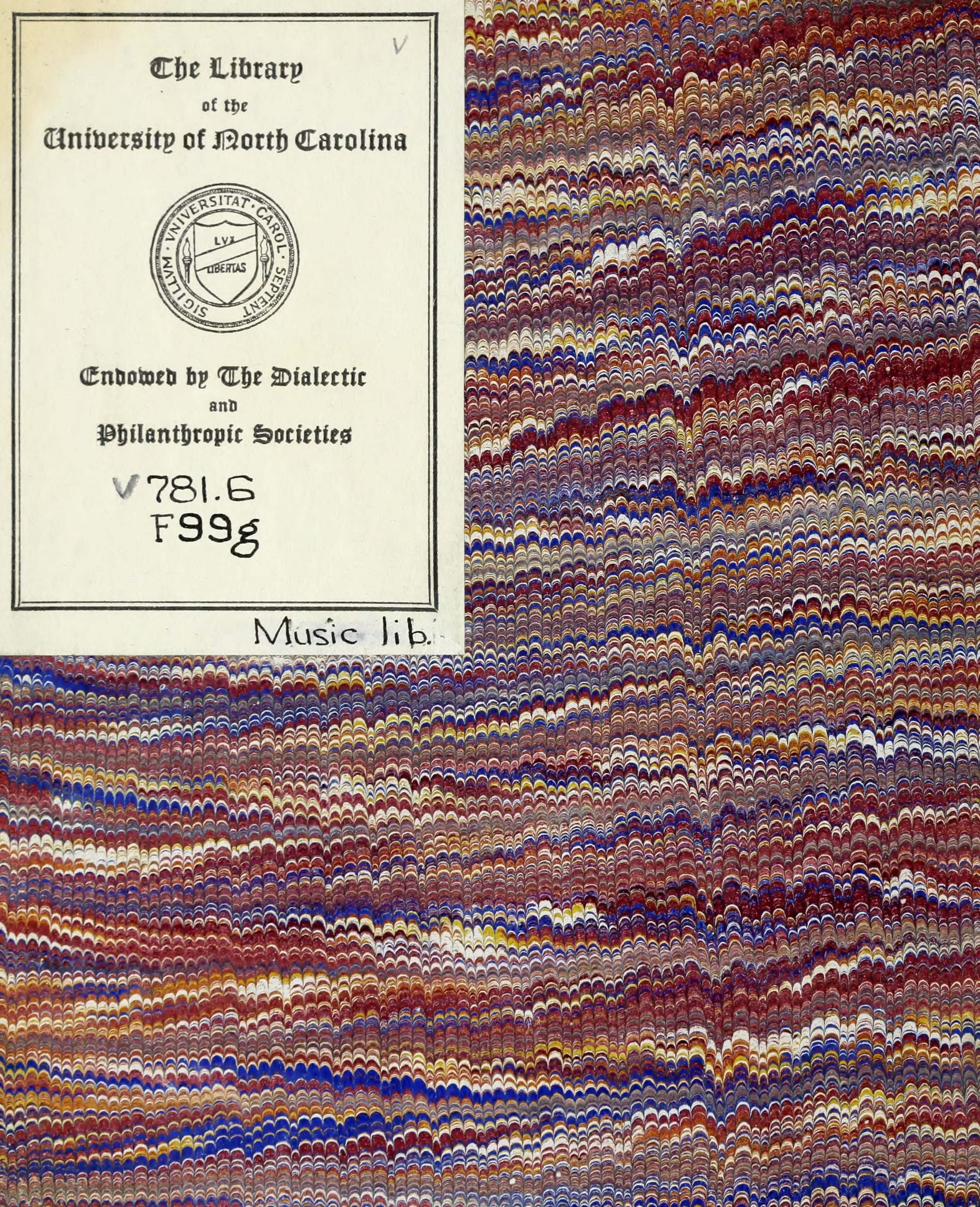
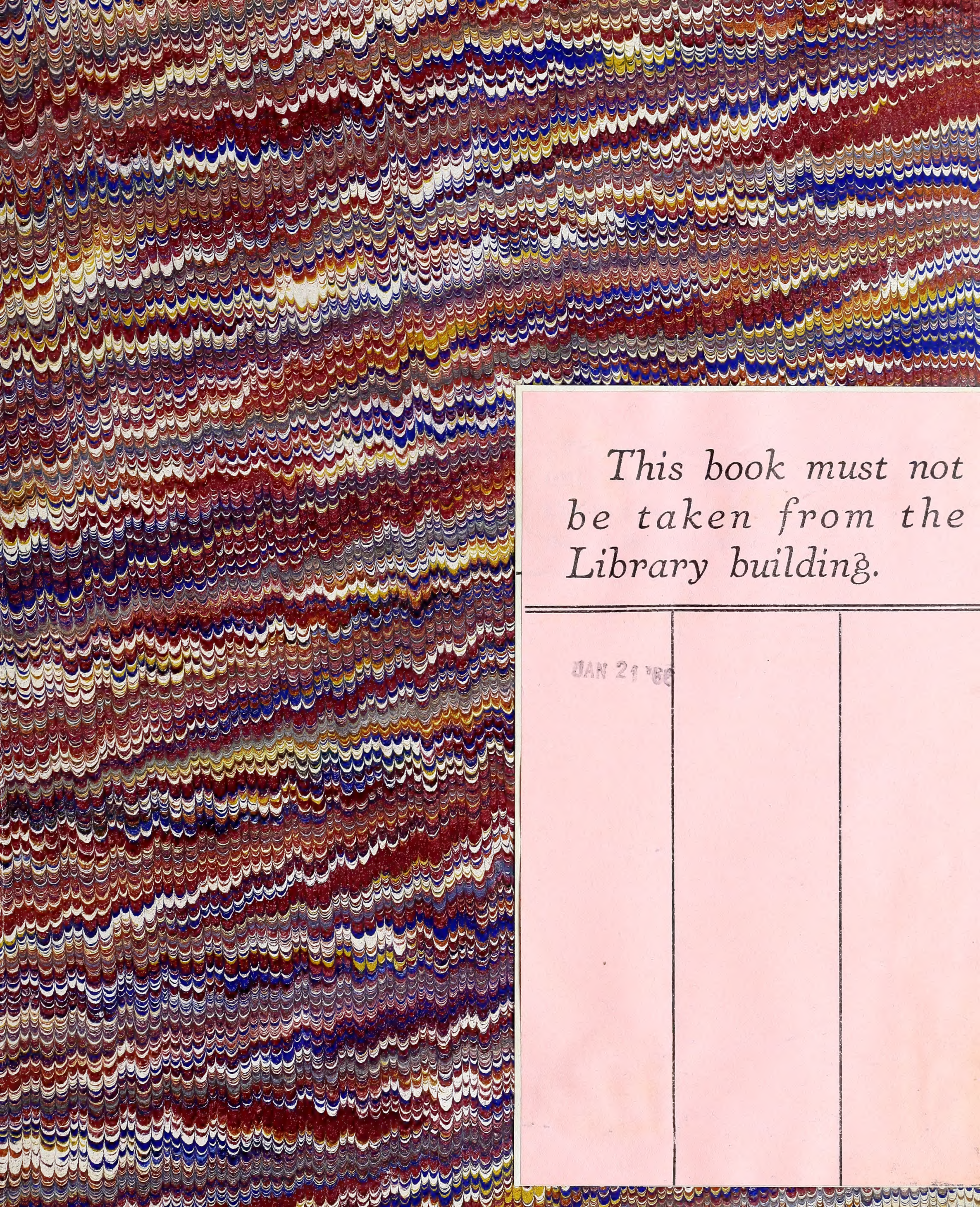





This book must not be taken from the Library building.
JAN 21 '66



GRADVS AD PARNASSVM

oder

Anführung

zur Regelmäßigen

Musikalischen Composition

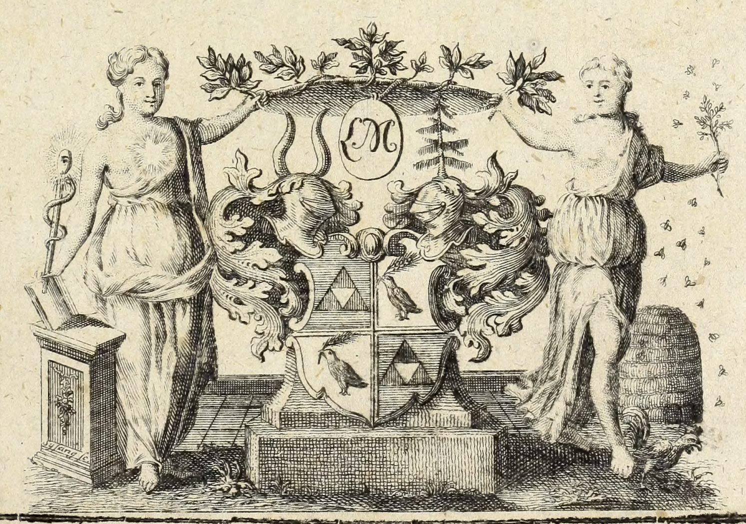
Auf
eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher
Ordnung an das Licht gebrachte Art
ausgearbeitet
von

Johann Joseph Fux,
Weil. Sr. Käyserl. und Königl. Cathol. Majest. Carls des VI. Ober Capellmeister.

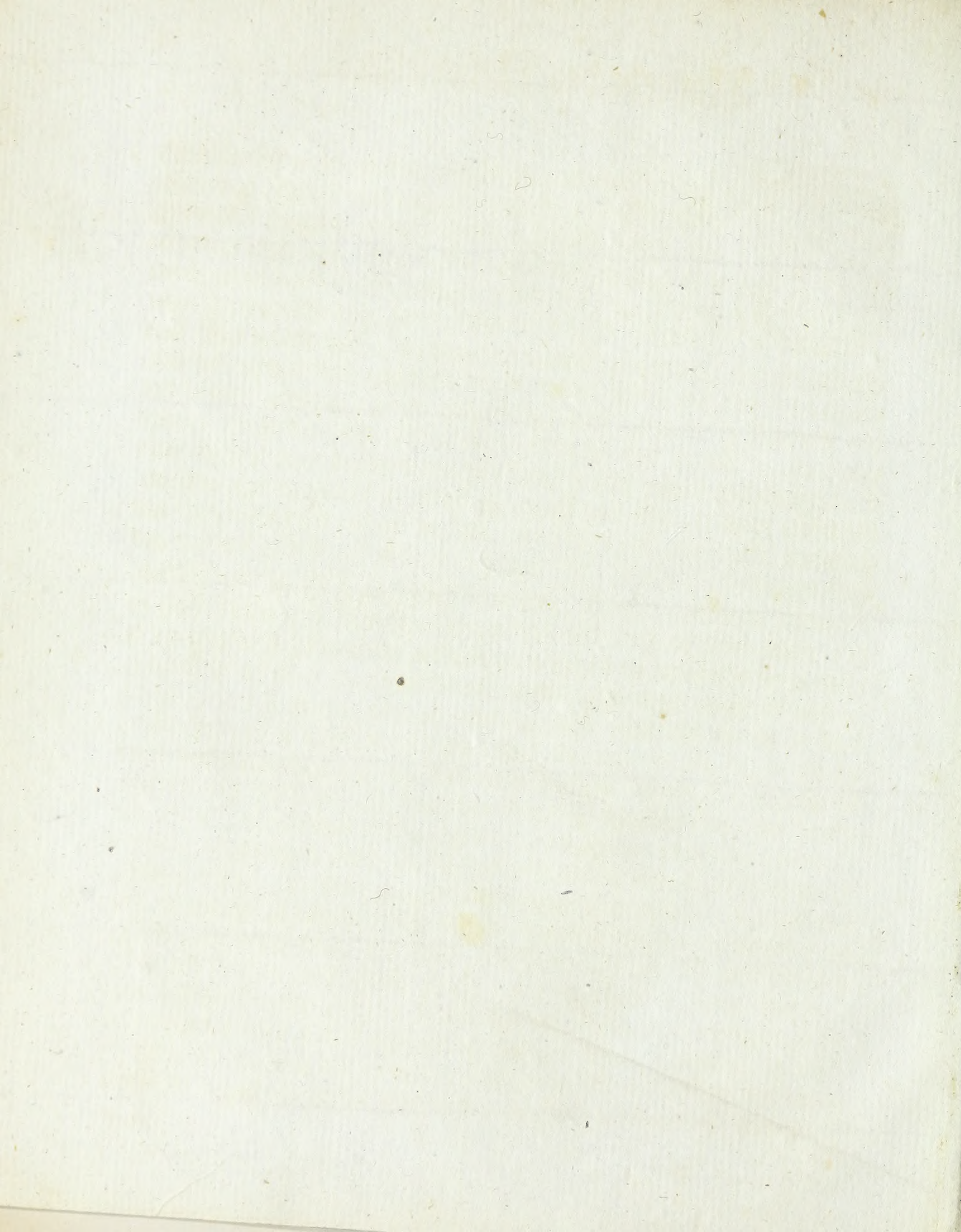
Aus
dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen
Anmerckungen versehen und heraus gegeben
von

Lorenz Mizlern,
Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig.

Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart.



Leipzig, im Mizlerischen Bücherverlag, 1742.



Vorrede des Uebersetzers.

Ich liefere hier den Liebhabern der edlen Musik und sonderlich der Composition, ein Werk, das allezeit seinen Meister loben wird, so lange man sich um das gründliche in der Composition bekümmert. Jch habe nicht Ursach viel von dem Werth dieser Anführung zur Regelmäßigen Composition zu reden, indem bekandt ist, daß solche von den wahren Kennern einer guten Composition durchgehends vielen Beyfall erhalten, und fast durch gantz Europa verführet worden. Auch hat so gar der Neid, mit welchem einige Schrifftsteller dieses vortreffliche Buch beleget, und solches verkleinern wollen, um bey ihren Schrifften dadurch den ermangelnden Beyfall zu ergänzen, nichts mehr verursachet, als daß man diese Schrifft erst kennen, und dessen Güte noch mehr einsehen lernen. Herr Johann Joseph Fux ist ein Mann, der nicht nur in den Wissenschafften so viel erlernet, daß er eine tiefe Einsicht in die Composition erlanget, sondern auch in der fertigen und glücklichen Ausübung es so weit gebracht, daß er die ansehnliche Stelle eines Käyserlichen Ober-Capellmeisters erhalten, wie er denn dreyer Käyser Capellmeister, Leopolds, Josephs und Carls des VI. Glorwürdigsten Andenckens, mit vielem Beyfall gewesen ist. Wir haben zur Zeit keine bessere, leichtere und deutlichere Anführung zur practischen Musik, als dieses Buch; Man wird auch wohl schwerlich eine bessere zum Vorschein bringen können, indem nicht zu vermuthen, daß iemand mehr Erfahrung so leicht in der practischen Musik haben wird, als der geschickte Verfasser, welcher von Jugend auf seine vortreffliche Gaben auf die Musik gewendet, lange Jahre hindurch musikalische Aemter mit Ruhm bekleidet, und endlich im reifen Alter, den Anfängern zum besten, dieses Buch geschrieben. Es sind in demselben nach des Verfassers Absicht die ersten Gründe der Setzkunst

beygebracht, und so richtig nach einander practisch vorgetragen, daß wenn ein Anfänger aus diesem Buche den Grund zur Regelmäßigen Composition nicht leget, solcher wohl schwerlich in dieser Wissenschafft grosse Fortschreitungen machen wird. Wer hingegen solches wohl innen hat, der wird nicht nur ein reiner Componist seyn, sondern er hat auch einen solchen festen Grund, daß er darauf bauen kan, was er will. Die Gründe der Harmonie, und der reinen Composition sind unveränderlich in der Musik, es mag die Mode in der Musik werden und sich verändern, wie sie will. Der Verfasser aber hat lauter solche Lehren vorgetragen, welche in der Musik allezeit bleiben und seyn müssen, weil sich solche auf die unveränderliche Gesetze der Natur gründen, und wird dahero der Fux ein Auctor classicus in der Composition bleiben, so lange eine Harmonie ist, und eine Regelmäßige Musik unter den Menschen gemacht wird. Es ist eine Thorheit, wenn einige aus Unverstand vorgeben wollen, Fuxens Art zu setzen sey nun aus der Mode gekommen, und dahero sein Buch auch nicht mehr so brauchbar, als vor diesem. Eben als wenn auch die Regeln der Musik und die Harmonie sich veränderten, wenn die Componisten neue Manieren und Verbindungen der Tone nach und nach einführen. Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern. Die Kleinigkeiten, die in der Musik immer sich ändern, so, daß fast alle zehn Jahr eine andere Einkleidung Mode wird, hat als ein Nebending gar keinen Einfluß in das Wesen der Composition. Der Grund der Setzkunst bleibet unverrückt, es mag sich der Geschmack ändern, wie er will. Drum hat der Verfasser sich um die Manieren wenig bekümmert, auch nicht lehren wollen, wie jene und diese Art der Composition einzukleiden sey, sondern blos die ersten Gründe der Setzkunst, die unveränderlich sind, vorgetragen. Wer also vorgibt, daß die ersten Gründe der Composition, die Fux vorgetragen, nicht mehr Mode sind, der be-

kennet

kennet deutlich, daß er noch nicht den geringsten Verstand von der Composition habe. Endlich muß ich noch erwehnen, daß der berühmte Verfasser die Lehre von Fugen und den Contrapuncten, so viel ein Anfänger zu wissen nöthig hat; sehr wohl practisch abgehandelt. Es ist dieses eine Hauptsache in der Composition, daß man sich bey Zeiten in der Composition der Fugen und allerhand Contrapuncten übet: Nicht daß man solche bey allen Gelegenheiten anbringen, und sonderlich in Singstücken die Texte damit zerreissen soll, sondern daß man dadurch bey Zeiten die Gesetze der Harmonie und überhaupt die Tone in seine völlige Gewalt bringet, daß man damit umgehen, und sie gebrauchen kan, wie man will. Es ist kaum zu glauben, wie man überhaupt in der Composition zunimmt, wenn man fein balde gute Fugen und Contrapuncte machen lernet. Ja, wenn man dergleichen Art der Composition auch gar nicht weiter brauchen könte, so wäre doch dieses allein der Mühe werth, daß man viel Zeit und Fleiß gleich anfangs darauf verwendet, weil man so sehr dadurch zu allen andern Arten der Composition sich geschickt macht. Zu unsern Zeiten haben einige sich über diese Art der Composition aufgehalten, und sie nicht vor so nützlich ausgeben wollen, als sie in der That ist, vielleicht weil solche Art der Composition nicht iederman und nur diejenigen vergnüget, die die Schönheit und Ordnung derselben einsehen. Es ist eine ausgemachte Sache, daß wo Ordnung und eine gute Proportion vorhanden ist, solches wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget. Wo ist aber wohl mehr Ordnung und gute Proportion vorhanden, als in einer Regelmässigen und wohl ausgearbeiteten Fuge? Wo ist wohl mehr Nachahmung in richtiger Ordnung zu finden, als in den Contrapuncten im engen Verstande? Ist aber wohl diese Ordnung keine Ordnung, und ist derselben Schönheit keine Schönheit, weil sie wenig sehen? Die Barbarn lachen über unsere Musik, und die beste von derselben gefällt ihnen nicht. Warum? ihre Sinnen sind nicht geschickt und darzu gewöhnet, daß sie derselben Ordnung und Schönheit einsehen. Wird wohl unser Musik nicht mehr ordentlich und schön seyn, weil

sie die Barbarn nicht begreiffen? und wiewohl die Composition der Fugen, Contrapuncten, fugirenden Choräle, als das ordentlichste, schönste und künstlichste in unserer Musik wohl was von seiner Ordnung und Schönheit verliehren, weil derselben Ordnung und Zusammenfügung nur wenige, und mehrentheils Musikverständige beurtheilen können? Das ist eben die Ursach, daß mancher Componist sich zeitlebens martern muß, wenn er was taugliches machen will, weil er es in seiner Jugend versehen, und nicht bey Zeiten Fugen machen lernen. Man siehet bald, wem dieser Fehler anhänget. Man hat die Tone nicht in seiner Gewalt, und ist mehrentheils immer die alte Leyer. Mein Rath ist also, daß der, so ein Componist werden will, dieses Buch nicht eher aus der Hand lege, als bis er alles nicht nur wohl begriffen, sondern auch nach allen Lectionen sich fleißig geübet. Was meine Anmerckungen betrifft, so habe ich manchmahl etwas verbessert, oder mehr erläutert, und also brauchbarer zu machen gesuchet. Ich wünsche, daß meine Arbeit viel Nutzen schaffen möge.

Leipzig,
den 10ten April,
1742.

Lorenz Mizler.

Des Verfassers Vorrede an den Leser.

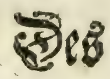
Es werden sich vielleicht einige wundern, daß ich mich von der Musik zu schreiben unterzogen, da so vieler vortrefflicher Männer Schrifften vorhanden, welche gelehrt und zur Gnüge davon geschrieben, und zwar, daß ich solches zu der Zeit thue, da die Musik beynahe willkührlich geworden, und da die Componisten an keine Gesetze und Regeln sich mehr binden wollen, sondern den Nahmen der Schule und Gesetze wie den Tod verabscheuen; Allein es dienet solchen zur Nachricht: daß allerdings viele gelehrte und berühmte Scribenten gewesen, welche von der theoretischen Musik herrliche Schrifften hinterlassen haben, von der practischen hingegen sehr wenig, die dabey undeutlich sind; Sie haben sich mehrenthtils mit etlichen Exempeln vergnüget, keineswegs aber darum bekümmert, wie eine leichte Lehrart auszufinden, nach welcher die Anfänger Stufenweise die Composition erlernen, und gleichsam als wie auf einer Leiter zu dem Gipfel dieser Wissenschafft hinan steigen könten. Mich schrecken weder die Verächter der Schule, noch die verderbten Zeiten hiervon ab.

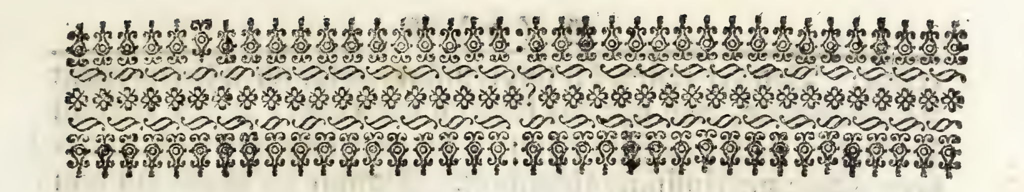
Denn die Arzeney wird vor Krancke und nicht vor Gesunde zubereitet; obgleich meine Arbeit nicht dahin abzielet, und ich mir nicht so viel Stärcke zutraue, daß ich den Lauf eines gleichsam schiessenden Stroms, der aus seinen Grenzen getreten, hemmen wolte, und die Componisten von ihrer ausschweifenden Schreibart, als einer Ketzerey bekehren. Meinetwegen mag ein ieder seinem Kopfe folgen. Mein Absehen ist, denen jungen Leuten zu Hülffe zu kommen, welche diese Wissenschafft zu erlernen begehren, unter welchen ich viele gekannt und noch kenne, die vortreffliche Gaben besitzen, und ungemeine Begierde zu dieser Wissenschafft haben, aber am Gelde und Lehrmeister Mangel leiden, und also ihr Verlangen, als einen gleichsam langwierigen und verzweiflenden Durst nach der Tugend, nicht stillen können. Ich habe derowegen schon vor mehrern Jahren nachgedacht, und mich keine Mühe und Arbeit verdriessen lassen, wie ich eine leichte Lehrart ausfinden möchte, die derjenigen ähnlich

ist,

ist, da die zarte Jugend erstlich die Buchstaben kennen, hernach Sylben lesen, darauf die Sylben verbinden, und endlich lesen und schreiben gelehret wird. Und siehe, es ist nicht vergebens gewesen. Denn da ich mich solcher bey der Unterweisung in der Composition bedient, und wahrgenommen, daß die Lernenden dadurch in kurtzer Zeit starck zu genommen, habe ich davor gehalten, daß ich meine Mühe nicht unnützlich anwenden würde, wenn ich nicht nur diese Lehrart zum Nutzen der lernenden Jugend öffentlich bekandt machte, sondern auch das, was ich dreyßig Jahr über durch beständige Ausübung erfahren und erlernet, indem ich drey Römischen Käysern diene, (welches ich mich nur rühmen darf) getreulich der musikalischen Welt offenbarete. Hierzu kommt noch was Plato bey dem Cicero sagt: **Wir sind nicht für uns allein gebohren, und es nehmen an unserm Leben das Vaterland, die Aeltern, und die Freunde Theil.** Uebrigens wirst du, geneigter Leser, wahrnehmen, daß in dieser Schrifft von der theoretischen Musik wenig, von der practischen hingegen, als die nöthiger ist, indem alles Lob der Tugend in der Ausübung bestehet, vielmehr gehandelt worden.

Endlich habe, um es leichter beyzubringen, und die Wahrheit deutlicher zu machen, den andern Theil in Frag und Antwort abgefasst, da ich durch den Aloysium, den Lehrmeister, jenes vortreffliche Licht in der Musik, den Prånestinum, oder wie andere wollen Pråestinum verstehe, dem ich alles, was ich in dieser Wissenschafft weiß, zu dancken habe, und dessen Gedächtniß ich zeitlebens mit aller Ehrerbietung zu erneuern niemahls unterlassen werde. Unter dem Nahmen Joseph verstehe ich den Schüler, welcher die Composition zu erlernen begierig ist. Zum Beschluß bitte meine geringe Schreibart nicht übel auszulegen; denn ich verlange kein guter Lateiner zu seyn, will auch lieber verstanden werden, als vor einen Redner gelten. Lebe wohl, bediene dich meiner Arbeit und halte mir etwas zu gute.





Des ersten Buches
I. Capitel.

Das Wort Musik erstrecket sich sehr weit, und begreiffet als eine Art (genus) sehr viele Gattungen (species) unter sich: als die himmlische Musik, die irdische, die natürliche, die künstliche, historische u. s. f. 1) Ich habe mir vorgenommen nur von der künstlichen zu handeln, als der ich mich mehr auf die Kürtze, und den Nutzen, als auf die Neugierigkeit befleißige. Diese ist zweyerley: die theoretische und die practische.

1) Unter der himmlischen Musik verstehet man die Harmonie, welche die Welt-Körper unter einander haben. Bey den alten Scribenten kommt verschiedenes davon vor, und unter den neuern hat der vortreffliche Mathematikus Keppler fünf Bücher de Harmonia mundi geschrieben, worinn man alles finden kan, was hieher gehöret. Nach den Gründen des unsterblichen Newtons aber sind die Muthmassungen und Lehren des Kepplers hiervon unrichtig. Bey den Alten begriff das Wort Musik sehr viele Wissenschafften unter sich, und hiessen sie solche in diesem Verstande einen Inbegriff aller Wissenschafften. Ja Plato sagt im III Buch von der Republik, daß allein ein Musikus ein Weltweiser sey. Sie

 theilten

ctische. Von der ersten, der theoretischen, werde ich in diesem ersten Theile handeln, und nur das kürtzlich vortragen, so zur völligen Ausübung nöthig zu seyn scheinet, die practische werde ich im andern Theile weitläufftiger abhandeln. Da aber die Musik mit dem Klange, als ihrem Unterwurffe, zu thun hat, so muß von selbigem am ersten gehandelt werden. Es sey also

Das II. Capitel
Vom Klange.

Mersennus im I. Buch der Harmonick. Prop. 2. sagt nach dem Sinn Aristotels, daß der Klang eine Bewegung der Lufft sey: welches aber nicht von iedweder Lufft kan verstanden werden, weil die Lufft in ihrem natürlichem Zustande zwar ohne Zweifel beweget wird, aber doch nach eben der Meinung Aristotels, welchen Mersennus eben daselbst anführet, die Lufft an und vor sich keinen Ton oder Klang hervorbringet; dahero folget, daß iedwede Bewegung der Lufft keinen Klang ausmache, sondern die hervorbringende Ursach desselben in einem andern Körper ausser ihr stecke, welcher solche zusammen drücket, und in gewisse Schrancken einschliesset. 2) Dieses gehöret eigentlich in die Naturlehre, denn der Musikus

theilten sie hauptsächlich ein, in die Harmonische, Rythmische, Metrische, Organische, Poetische, Hypocritische und Orchestrische. Siehe Wallis Vergleichung der alten Musik mit der neuern, welche im 2ten Theil des 1 Bandes der musikalischen Bibliothek recensiret ist. Wer keinen Begriff von der Hypocritischen Musik hat, der kan solchen aus Hrn. Matthesons vollkommenen Capellmeister Cap. VI. von der Geberden-Kunst erlangen.

2) Ein Ton entstehet von einer zitternden Bewegung der Lufft von gleicher Ausdehnung. Der Ton also, der in der Musik statt findet, ist von dem Laut oder Klange, so nicht vernehmlich und nicht von gleicher Ausdehnung ist, das ist, nicht immer einerley Grösse behält, und nur ein Geräusche macht, wovon die Sinnen die verschie-

sikus betrachtet den Klang nicht abstract, sondern nur in Ansehung
anderer Klänge, wie nemlich ein Klang vom andern der Höhe und
A 2 Tiefe

schiedenen Grössen nicht vernehmen können, und dahero als verwirrt empfinden, unterschieden, welchen Unterscheid unter einem Laut oder Klange, und Ton die Alten schon gemachet. Die zitternde Bewegung der Lufft, die den Ton hervorbringt, vernehmen wir, wenn die Lufft, oder ein andrer Körper, einen klingenden Körper, das ist, einen solchen, der besonders hierzu geschickt gemacht worden, die zitternden Bewegungen anzunehmen und fortzupflantzen, dergestalt beweget und zitternd macht, daß dessen elastische Theile eben diese zitternde Bewegung der Lufft, so um den klingenden Körper herum anlieget, mittheilet, und also die auf solche Art bewegte Lufft zum Theil vermittelst des äussern Ohrs gesammlet, in den Ohrengang gebracht, das Tympanum vom Hämmerlein beweget, und diese Bewegung vermittelst der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth, und dessen innere Lufft an die daselbst ausgespannte nervöse Haut, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflantzet, und im Gemüth die Empfindung gemachet wird, welche wir Ton nennen. Siehe meine Anfangsgrüde des Generalbasses S. II. Daß aber alle gesunde Ohren den Unterscheid der Töne so gleich vermercken, und alle Intervalle von selbsten abmessen können, das verhält sich eben so, wie mit dem Auge. Das Auge siehet die Proportion der Dinge, wovon die Strahlen in solches fallen können so gleich, in dem das Bild des Körpers, sich im Auge auf der Retina im kleinen abmahlet und das Ohr vernimmt so gleich den Unterscheid der Intervallen, indem ieder Ton nach seiner Grösse sich im Ohr auf der nervösen Haut im kleinen vorstellet. Die Regeln des Gesichts und des Gehöres sind einerley, und ich bin der erste meines Wissens der folgende Wahrheit, die ich schon in der Vorrede zum ersten Band der musikalischen Bibliothek bekandt gemachet, ans Licht gebracht, und nun auch demonstriren kan: Die Töne werden im Ohr nach ihren Verhältnissen auf der nervösen Haut im kleinen und zwar verkehret beschrieben, so wie in der Retina im Auge alle Dinge, von welchen Strahlen in das Auge fallen können, sich im kleinen abmahlen.

Tiefe nach unterschieden ist. Weil aber diese Vergleichung hauptsächlich durch Hülffe der Zahlen geschiehet, so sey

Das III. Capitel
Von den Zahlen, ihren Proportionen und Unterscheid.

Durch Zahlen verstehe ich die Elemente der Arithmetik, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Dieser bedienet sich der Musikus die Intervalle zu finden, indem er eine Zahl mit der andern vergleichet, und ihre Verhältnisse untereinander erforschet.

Es gibt verschiedene Gattungen von Zahlen. Wir aber übergehen die, so zu unserm Vorhaben nicht dienlich sind, und werden nur folgender gedencken, nemlich der rationalen und irrationalen, imgleichen sofern sie Wurzeln abgeben oder keine Wurzeln abgeben können. Rational zahlen sind, die durch eine gewisse Zahl können dergestalt getheilet werden, daß nichts übrig bleibet, als wie 6 mit 2 und 3. wie 12 mit 2. 3. 4. und 6. Irrationalzahlen sind, welche nicht also können getheilet werden, wie 3. 5. 7. 9. in Ansehung der Zahl 2. Radical oder Wurzelnzahlen sind, die in keine kleinere Zahlen können verwandelt werden, ohne ihre Proportion zu verändern. Die ihnen entgegen gesetzte Zahlen heissen Irradicalzahlen.

Es ist aber bekandt, daß aus den Proportionen oder der Vergleichung einer Grösse mit einer andern von selbsten verschiedene Verhältnisse und Differenzen entspringen. Es fragt sich nur, was diese Proportion sey? Vom Euclides und andern wird sie beschrieben, daß sie sey eine Vergleichung zweyer Grössen, einer mit der andern von einerley Art. 3) Die Quantität, wovon hier die Rede, ist

3) Dieses ist die Erklärung der Ration, nicht der Proportion, und ist wohl zu merken, daß der Verfasser fast allezeit das Wort Proportion an statt des Worts Ration gebrauchet. Ich muß De-

ist zweyerley: die fortdaurende, (continua) welche in einem ge-
wissen Körper ist, als in einer Linie, Bret, Fläche rc. die nicht fort-

derowegen die Lehre von den Rationen und Proportionen kürtzlich vortragen. Wenn man eine willkührliche Grösse zum Maaß annimmet, und damit den Raum bestimmet, den die Körper einnehmen, so heisset solches: ausmessen. Eine Verhältniß, oder Ration, ist eine Vergleichung zweyer Grössen untereinander, wenn man sie zuvor mit einerley Maaß ausgemessen, um sich einen deutlichen Begriff von ihnen zu machen. Zum Exempel, ihr habt die Saite A - - B und die Saite B - - C. Ihr solt ihre Verhältniß bestimmen. Ihr müsset also eine gewisse Grösse annehmen, damit ihr erfahren könnet, wie offt die angenommene Grösse in beyden Saiten enthalten. Wenn ihr nun die Grösse B C der kleinern Saite zum Maaß annehmet, und damit die grössere Saite A B ausmesset, so wisset ihr, daß das angenom̃ene Maaß in der kleinern Saite einmahl, und in der grössern zweymahl enthalten ist. Nun könnet ihr die Verhältniß dieser beyden Saiten bestimmen und darthun, daß die grössere Saite noch einmahl so groß ist, als die kleinere. Folgbar sich wie 2 zu 1. verhält, welches man also schreibet, 2 : 1. Eine arithmetische Verhältniß ist, wenn man auf den Unterscheid siehet, um wie viel eine Grösse, grösser ist als die andere. Zum Beyspiel: der Unterscheid von 4 und 5 ist 1, oder von 7 und 11 ist der Unterscheid 4. Man schreibet die arithmetische Verhältniß oder Ration also 4 - - 5 und 7 - - 11 oder auch 4. 5. und 7. 11. Eine geometrische Verhältniß ist, wenn man betrachtet wie offt die kleinere Grösse in der grössern enthalten ist. Die Zahl, die anzeiget, wie offt eine Grösse in der andern enthalten, heisset der Nahme, oder der Exponent der Ration. Zum Beyspiel 3 ist in 9 dreymahl, und in 12 viermahl enthalten. Man schreibet die geometrische Ration also 3 : 9 und 3 : 12. Der Nahme oder der Exponent von der geometrischen Ration 3 : 9 ist 3 und von 3 : 12 ist der Exponent 4. Wenn der Unterscheid in zwey arithmetischen Rationen oder Verhältnissen einerley ist, so heisset solches eine arithmetische Proportion. So stehet 6 zu 8 und 10. zu 12. in einer arithmetischen Proportion, das ist, um wie viel 8 grösser ist als 6, um so viel ist auch 12 grösser als 10, oder um wie

daurende, (discreta) welche bey einer gewissen Menge gefunden wird, als bey einem Volck, oder den Zahlen überhaupt. Durch Vergleichung wird die Verhältniß verstanden, welche eine Grösse zur andern hat. Durch die Worte von einerley Art will man sagen, daß man bey einer Proportion fortdaurende und nicht fortdaurende Quantitäten nicht vermischen solle, als Linien mit Zahlen, sondern Linien zu Linien, Zahlen zu Zahlen setzen.

Ob nun schon durch Hülffe der fortdaurenden Quantität der Musikus, indem er die Linien und Saiten abmisset, seinen Zweck erreichen kan, so habe doch nur allein von der discreten Quantität, oder von der Vergleichung einer Zahl mit einer andern Zahl hier zu handeln vor nöthig erachtet, weil doch jene Abmessung am Ende in Zahlen muß gebracht werden, um wie viel Theile nemlich eine Linie länger oder kürzer als die andere sey.

Die oben angeführte Erklärung der Proportion ist, wie erhellet, allgemein, und kommt einer ieden Proportion zu; daher denn eine besondere, die keiner Wissenschafft als nur der Musik zukömmt, fest zusetzen ist, welche folgende ist. Die musikalische Proportion ist eine Verhältniß oder Vergleichung einer klingenden Zahl zu einer andern klingenden Zahl. Diese Erklärung ist aus oben gesagten deutlich, und hat keiner weiten Erläuterung nöthig.

Diese

viel 6 kleiner ist als 8, um so viel ist auch 10 kleiner als 12. Man schreibet die arithmetische Proportion also: 6 -- 8 = 10 -- 12, oder 6. 8 = 10. 12, und spricht es aus: der Unterscheid von 6 und 8 ist gleich dem Unterscheid von 10 und 12. Wenn der Exponent von zwey geometrischen Rationen, oder Verhältnissen, einerley ist, so heisset solches eine geometrische Proportion. So stehet 3 zu 6 und 4 zu 8 in einer geometrischen Proportion, und der Exponent bey den geometrischen Rationen ist einerley. Es stecket nehmlich 3 in 6 so offt als 4 in 8 stecket. Man schreibet die geometrische Proportion also: 3 : 6 = 4 : 8, und spricht es aus: der Exponent von 3 zu 6 ist gleich dem Exponenten von 4 zu 8. Siehe Hr. RR. Wolffs Anfangsgründe aller mathemat. Wissenschafften 1 Theil, S. 73. ingleichen meine Anfangsgründe des Generalbasses S. 3.

Diese Proportion kan zweyerley seyn, gleich und ungleich. Die gleiche Proportion entspringet, aus der Vergleichung einer gleichen Zahl mit einer gleichen, wie 1 zu 1. 2 zu. 2. 3. zu 3. Die ungleiche Proportion entstehet aus der Vergleichung einer ungleichen Zahl mit einer ungleichen, z. E. 1 zu 2. 3 zu 4. 5 zu 8. Es ist bekandt, daß die musikalischen Intervalle, oder die Consonanzen und Dissonanzen aus der Verschiedenheit der Klänge entspringen; daher denn folget, daß diejenigen Proportionen, deren Grössen einander vollkommen gleich sind, sich nicht Intervalle hervorzubringen schicken, auch um eben dieser Ursach willen der Einklang (unisonus) nicht unter den Intervallen begriffenseyn kan. Ein ander Urtheil ist vom Einklang in der Ausübung zu fällen, welches geschehen wird, wenn ich von iedweder Consonanz und Dissonanz besonders reden werde. Ferner können aus der Vergleichung einer ungleichen Zahle mit einer ungleichen sehr viele Arten von Proportionen entstehen, welche der Musikus auf fünf zu setzen gewohnet ist: Die vielfache Art (genus multiplex) die übertheilige (superparticulare) die übertheilende (superpartiens) die vielfache übertheilige (multiplex superparticulare) die vielfache übertheilende (multiplex superpartiens.) Daß eine iede von diesen Arten wieder unzählige Gattungen unter sich begreiffe, werden die folgenden Capitel lehren.

Das IV. Capitel.

Von der vielfachen Art.

Die vielfache Art, ist eine Proportion einer Zahl zu einer andern Zahl, wovon die grössere Zahl die kleinere zwey, drey, viermahl u. s. f. in sich hält. Wenn die kleinere Zahl in der grössern zweymahl stecket, so wird sie die doppelte genennet, stecket sie dreymahl darinn, die dreyfache, wenn viermahl, die vierfache, und so immer fort. Hier kan man etliche Gattungen sehen.

Die doppelte:

2.	4.	6.	8.	10.	12.	u. s. f.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	

Die dreyfache:

3.	6.	9.	12.	15.	2c. 2c.
1.	2.	3.	4.	5.	

Die vierfache:

4.	8.	12.	16.	20.	2c.
1.	2.	3.	4.	5.	

Auf diese Weise können unendliche Gattungen von dieser Art hervor gebracht werden, wie erfahrnen bekandt ist.

Das V. Capitel.

Von der zweyten Art der Proportionen.

Welche die übertheilige genennet wird. Ehe ich diese Art vortrage, muß zuvor erkläret werden, was ein vervielfältigender Theil (pars aliquota) und ein zusetzender Theil (pars aliquanta) sey. Ein vervielfältigender Theil ist, welcher, so offt er genommen wird, allezeit sein ganzes wieder hervorbringet. z. E. 3 ist der vervielfältigende Theil der Zahlen 6. 9. 12. 15. 18. weil 3. zweymahl genommen, 6. seinen gantzen ähnlich ist; eben so entstehet aus der Zahl 3. in sich selbst multiplicirt, 9. sein ganzes, so auch von den übrigen. Ein zusetzender Theil ist, welcher seinem gantzen nicht ähnlich, man mag ihn so offt nehmen als man will, sondern nothwendig grösser oder kleiner ist. z. E. 3 ist ein zusetzender Theil der Zahl 5, weil 5 in sich hält 3 einmahl und überdiß noch zwey Theile davon, das ist 2, welche Zahl einmahl genommen nicht zureichet die Zahl 3 herzustellen; Nimmt man sie aber zweymahl, so überschreitet sie solche, welches zum Wesen eines zusetzenden Theils erfordert wird.

Dieses zum Grunde gesetzet, sage ich: Die übertheilige Art ist eine Proportion, dessen grössere Zahl die kleinere in sich hält,

und überdiß noch einen zusetzenden Theil von selbiger. z. E. in dieser Proportion $\frac{3}{2}$ bey der Ration anderthalbmahl begreifft die grössere Zahl die kleinere einmahl, und zugleich derselben zusetzenden Theil in sich, welches aus der Theilung der grössern Zahl mit der kleinern deutlich erhellet $\frac{3}{2} \mid 1\frac{1}{2}$, da die Zahl 3 die Zahl 2 in sich hält, und noch überdiß die Helfte davon, welche zweymahl genommen der Zahl 2 ähnlich ist, seinem Gantzen.

Dieser Art sind unzehlige Gattungen, welche nach Beschaffenheit der verschiedenen Zahlen, auch verschiedene Benennungen erhalten, als die Proportion anderthalb (sesqui altera) drey und ein übriger Theil (sesqui tertia) vier und ein übriger Theil (sesqui quarta) fünf und ein übriger Theil (sesqui quinta) sechs und ein übriger Theil (sesqui sexta) u. s. fort.

Ehe ich aber zeige, auf was Weise diese Art der Ration hervorgebracht wird, muß man zuvor wissen, was das Wörtlein Sesqui bedeutet, nemlich das Mittel (medietatem) des Gantzen. Hieraus ist deutlich, daß dieses Wörtchen zu keiner andern Gattung dieser Art kan gesetzet werden, als zu anderthalb, bey welcher Ration allein die grössere Zahl die kleinere einmahl und überdiß den halben Theil derselben in sich hält; Denn in der Proportion Sesquitertia $\frac{4}{3}$ begreifft die grössere Zahl die kleinere zwar einmahl in sich, aber nicht noch überdiß die Helfte, sondern nur den dritten Theil derselben $\frac{4}{3} \mid 1\frac{1}{3}$. In dieser Proportion $\frac{5}{4}$ ist der Theil, so nach der Theilung übrig bleibet, nicht die Helfte, sondern der vierte Theil $\frac{5}{4} \mid 1\frac{1}{4}$ und so auch in allen andern Gattungen. Weil aber doch durch den Gebrauch, oder vielmehr den Mißbrauch, dieses Wörtchen allen Gattungen dieser Art vorgesetzet wird, habe ich um Verwirrung zu vermeiden nichts ändern wollen.

Es wird aber diese Art also hervorgebracht. Man nehme zwey Reihen Zahlen, und lasse die Einheit weg, nach der Ordnung wie sie im Einmahleins folgen, und setze die grössern Zahlen oben, die klei-

nern unten, als: $\frac{3}{2}$. $\frac{4}{3}$. $\frac{5}{4}$. $\frac{6}{5}$. $\frac{7}{6}$. $\frac{9}{8}$. 2c. 2c. Dieses sind sechs verschiedene Rationen, wovon die erste Sesqui altera, die andere Sesqui tertia, die dritte Sesqui quarta, die vierte Sesqui quinta, die fünfte Sesqui sexta, die sechste Sesqui octava genennet wird, wovon iede ihre Benennung von ihrem Nenner, oder der kleinern Zahl so unten stehet, erhält.

Alle Rationen, die aus ursprünglichen Grössen bestehen, können auch ausser solchen vorgestellet werden, welches geschiehet, wenn man die Grössen der Ration verdoppelt. z. E. Man verdopple die Ration anderthalb $\frac{3}{2}$ also $\frac{6}{4}$ so ist eben die Ration anderthalb vorhanden, aber ausser ihren ursprünglichen Grössen. Wenn man diese Ration wieder verdoppelt, hat sie gleichfalls die Gestalt der Ration anderthalb, $\frac{12}{8}$ welche man gewisser massen zusammen gesetzet nennen kan, und so von allen übrigen Gattungen dieser Art zu verstehen ist. Hier folgen Beyspiele:

Die Proportion anderthalb nach ihren ursprünglichen Grössen.

$$\frac{3.}{2.}$$

Eben diese Proportion ausser ihren ursprünglichen Grössen.

$$\frac{6.}{4.}\quad\frac{12.}{8.}\quad\frac{24.}{16.}\ \text{u. s. f.}$$

Die Proportion Sesquitertia nach ihren ursprünglichen Grössen.

$$\frac{4.}{3.}$$

Eben diese Proportion ausser ihren ursprünglichen Grössen.

$$\frac{8.}{6.}\quad\frac{16.}{12.}\quad\frac{32.}{24.}\ \text{u. s. f.}$$

Die Proportion Sesquiquarta ursprünglich.

$$\frac{5.}{4.}$$

Ausser

Ausser den ursprünglichen Grössen.

10. 20. 40.
8. 16. 32.

Die Proportion Sesquiquinta ursprünglich.

6.
5.

Ausser ihren ursprünglichen Grössen.

12. 24. 48.
10. 20. 40.

Dieses ist von unendlichen andern Gattungen zu verstehen, da man auf eben die Art, wie oben gesagt worden, fortgehet.

Das VI. Capitel.

Von der dritten Art der Proportion.

Die dritte Art der Proportion wird die übertheilende (superpartiens) genennet, wovon die grössere Zahl die kleinere zwar einmahl, aber überdiß etliche noch Theile derselben, nicht vervielfältigende, (aliquotas) sondern zusetzende Theile (aliquantas) begreiffet.

Nach Beschaffenheit der mittlern Zahl, so den Unterscheid ausmachet, und die auf verschiedene Weise bey den Rationen dieser Art vorkommen kan, entstehen auch verschiedene Gattungen und Benennungen. Wenn die mittlere Zahl, so den Unterscheid ausmachet, 2 ist, so heisset man es eine zweyübertheilende Proportion (super-bipartiens) als wie in dieser Proportion $\frac{5}{3}$: 2, da die unterscheidende Zahl 2 ist.

Wenn die unterscheidende Zahl 3 ist, wie in dieser Ration $\frac{8}{5}$ 3. so heisset es eine dreyübertheilende Ration (supertripartiens) Wenn die unterscheidende Zahl 4 ist. z. E. $\frac{9}{5}$: 4, so heisset es eine vier übertheilende Proportion (superquatripartiens) und so auch von unzehligen andern.

In Hervorbringung der Rationen dieser Art ist folgendes zu beobachten. Man nehme aus dem Einmahleins die dritte Zahl, welche 3. ist, zu der kleinern Zahl der Ration, und nachdem man die Zahl 4, so auf diese in der natürlichen Ordnung folget, weggelassen, nehme man die Zahl 5 zu der grössern Zahl der Ration, also $\frac{5}{3}$ welche man zweyübertheilende Dreytheil (super-bipartiens tertias) nennet, und die erste Gattung dieser Art ist.

Das Wörtchen über (super) zeiget an, daß die kleinere Zahl der Proportion von der grössern einmahl ganz und noch über dieses etliche Theile derselben in sich begriffen werde. Was aber im Lateinischen die Sylbe bi bedeutet, ist aus dem erst itzo angeführten deutlich. Ferner wird zu mehrerer Verständniß der verschiedenen Gattungen dieser Art Rationen und derselben Benennungen nicht undienlich seyn, die grössere Zahl der Ration mit derselben kleinern zu theilen. z. E. $\frac{5}{3}$ $1\frac{2}{3}$ allwo der Zehler des Bruchs, nemlich die 2, die unterscheidende Zahl der Ration andeutet, oder, daß die grössere Zahl der Ration die kleinere einmahl und überdiß zwey Theile derselben in sich halte. Der Nenner des Bruchs 3 zeiget, was es vor Theile sind, die noch darüber in der größten Zahl stecken, nemlich zwey Drittel, derowegen itzt angeführte Ration $\frac{5}{3}$ mit Recht zweyübertheilende Dreytheil (super-bipartiens tertias) genennet wird. Aus diesem erhellet deutlich, daß der Zehler des Bruchs die unterscheidende Zahl der Ration, wie viel Theile der kleinern Zahl ausser dem Ganzen noch drüber in der grössern Zahl enthalten, andeutet, der Nenner des Bruchs aber die Beschaffenheit der Theile der kleinern Zahl der Ration, die nach der Theilung übrig bleiben. Wir wollen noch verschiedene Gattungen dieser Art und ihre Benennungen besehen, wodurch die Wahrheit des bisher gesagten noch mehr hervorleuchtet.

Die Gattung der zweyübertheilenden Dreytheil bestehet in ursprünglichen Zahlen in

$$\frac{5}{3}$$

Ausser

Ausser ihren ursprünglichen Grössen.

10. 15. 20.
6. 9. 12.

Vielleicht könte iemand dencken, daß diese Rationen der vorhergehenden, nemlich $\frac{5}{3}$ 2, keineswegs gleich wären, indem bey selbiger der Unterscheid 2 ist, die Theile aber, so nach der Theilung übrig bleiben, Drittel sind, dieser Ration, $\frac{10}{6}$ 4, Unterscheid aber, 4 sey, und die Theile, so nach der Theilung übrig bleiben, Sechstheil; Allein dieses kan nicht hindern, daß die ausser den ursprünglichen Grössen angeführte Rationen nicht einerley Gestalt mit der ersten $\frac{5}{3}$ haben solten, welches durch die güldene Regel der Reduction bewiesen wird.

Man suche eine Zahl, welche beyde Grössen der Ration gänzlich erschöpfet, so daß kein Theil übrig bleibet. z. E. dieser Ration $\frac{10}{6}$(2 gemeiner Theiler ist die Zahl 2, weil sie so wohl hier 10 als 6 theilet, so daß nichts übrig bleibet, aus 10 bringt sie 5, und aus 6 die Zahl 3 heraus, welches die Ration zwey übertheilende Dreytheil (super-bipartiens tertias) in ursprünglichen Grössen ist, welches auch also bey den übrigen sich verhält.

(3 (4
15. 20.
9. 12.

5. 5.
3. 3.

Auf diese Art können alle Proportionen, die ausser ihren ursprünglichen Grössen sind, auf solche als ihren Ursprung zurücke geführet werden, wie solches folgende Gattungen noch mehr deutlich machen werden.

Die Ration zwey übertheilende Fünftheil (super-bipartiens quintas) bestehet in ursprünglichen Grössen in

7.
5.

Eben diese Gattung ausser ihren ursprünglichen Grössen

(2 (3
14. 21.
10. 15.
———
7. 7.
5. 5.

Die Ration zwey übertheilende Siebentheil ursprünglich

9.
7.

Eben dieselbe ausser den ursprünglichen Grössen.

(2 (3
18. 27.
14. 21.
———
9. 9.
7. 7.

Die Proportion zwey übertheilende Neuntheil (super-bipartiens nonas) ursprünglich

11.
9.

Eben dieselbe ausser den ursprünglichen Grössen

22. 33.
18. 27.

Die Proportion zwey übertheilende Elftheil ursprünglich

13.
11.

Eben dieselbe ausser den ursprünglichen Grössen

26. 39.
22. 33.

Dieses mag von der zwey übertheilenden Ration genug seyn. Wir wollen nun auf die drey übertheilende Ration gehen

Die Ration dreyübertheilende Viertheil (super tripartiens quartas) in ihren ursprünglichen Grössen

7.
4.

Eben

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

14. 21.
8. 12.

Die Ration drey übertheilende Fünftheil ursprünglich

8
5.

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

16. 24.
10. 15.

Die Ration drey übertheilende Siebentheil ursprünglich

10.
7.

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

20. 30.
14. 21.

Die Ration vier übertheilende Fünftheil ursprünglich

9.
5.

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

18. 27.
10. 15.

Die Ration vier übertheilende Siebentheil ursprünglich

11.
7.

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

22. 33.
14. 21.

Die Ration vier übertheilende Neuntheil ursprünglich

13.
9.

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

26. 39.
18. 27.

Hier ist zu wiederhohlen, was oben bey der Ration zwey übertheilende Dreytheil von der güldenen Regel der Reduction ist g sa-

get

get worden, wodurch man erfähret, ob eine Ration ausser ihren ursprünglichen Grössen von eben der Gestalt ist als die ursprüngliche Ration. Diese Regel hat zwar bey den Rationen, die aus Rationalzahlen bestehen, oder deren beyde Grössen von einem gemeinen Theiler können ausgemessen werden, statt; weil es aber öfters geschiehet, daß einige Rationen ausser ihren ursprünglichen Grössen aus Irrationalzahlen bestehen, und sie also auf ihren Ursprung durch einen gemeinen Theiler nicht können zurücke geführet werden, wie in diesen Rationen $\frac{22.}{14.}$ $\frac{33.}{21.}$ vier übertheilende Siebentheil, so muß eine andere Regel, welche man über das Kreutz nennet, angewendet werden.

Man nehme also eine Ration nach ihren ursprünglichen Grössen, und noch einmahl eben diese Ration ausser ihren ursprünglichen Grössen, die aus Irrationalzahlen bestehet, z. E. die oben angeführte vier übertheilende Siebentheil

$$ {}^{11}_{7}\text{X}^{33}_{21} $$

Man multiplicire den Zehler der ersten Ration in ihren ursprünglichen Grössen, mit dem Nenner der andern Ration, ausser den ursprünglichen Grössen; Ferner multiplicire man den Nenner der ersten Ration mit dem Zehler der andern: Wenn beyde Summen einander gleich sind, so ist es ein augenscheinlicher Beweis, daß beyde Rationen einerley Gestalt haben. Exempel

$$ {}^{11}_{7}\text{X}^{33}_{21} $$
$$ \overline{231. \quad 231.} $$

Dieses ist von allen andern Rationen, welche aus Irrationalzahlen bestehen, also zu verstehen. 4) Das

4) Die Sache bestehet blos darin, daß man beyde Rationen, die man als Brüche ansehen kan, unter einerley Benennung bringet, welches geschiehet, wenn man jeden Bruch durch den Nenner des andern multipliciret. Die Wahrheit gründet sich auf folgenden Lehrsatz: Wenn man zwey Zahlen durch eine andere multipliciret, so verhalten sich die Producte wie die multiplicirten Zah-

Das VII. Capitel.

Von der vierten Art der Proportion, so man die vielfache übertheilige (multiplex superparticulare) nennet.

Diese zusammengesetzte Art hat so viele Gattungen, als die einfache übertheilige, und ist eine Proportion, da die grössere Zahl die kleinere, ein, zwey, drey, viermahl u. s. f. und zugleich noch einen übrigen

---

Zahlen. Ich will das vom Hrn. Verfasser beygebrachte Beyspiel zum Beweis nehmen.

$$\frac{11}{7} \quad \frac{33}{21}$$

$$\frac{231 \quad 231}{147}$$

Hier habe ich erstlich den Bruch $\frac{11}{7}$ mit dem Nenner 21 des andern Bruchs multipliciret, wodurch ich $\frac{231}{147}$ erhalten, hernach habe ich auch den andern Bruch $\frac{33}{21}$ mit dem Nenner des ersten Bruchs 7 multipliciret, wodurch ich gleichfalls $\frac{231}{147}$ erhalten und also gewiß bin, daß $\frac{11}{7}$ und $\frac{33}{21}$ einander vollkommen gleich sind, welches auch wegen erst angeführten Lehrsatzes so hat seyn müssen. Denn da ich die zwey Zahlen des ersten Bruchs 11 und 7 durch eine andere 21 multipliciret, so ist klar, daß sich 11 zu 7 wie 231 zu 147 verhalten muß, darum weil in dem andern Product 231 zu 147, der Nenner so offt in dem Zehler 231 steckt, als 11 in sich 7 begreiffet, nemlich 1 und $\frac{4}{7}$ mal. Gleiche Bewandniß hat es auch mit der andern Ration, und ist also klar, daß $\frac{11}{7} = \frac{231}{147} = \frac{33}{21} = \frac{11}{7}$ w. z. E.

gen Theil derselben in sich begreiffet, und wird aus den Gattungen der einfachen übertheiligen Art also hergebracht. Man setze z. E. die erste Gattung der übertheiligen Art in ihren ursprünglichen Grössen, nemlich die Anderthalb $\frac{3}{2}$; Nun zehle zur grössern Zahl die kleinere, so hat man 5; hernach setze die kleinere Zahl 2 unter die grössere, so wird folgende Ration entstehen $\frac{5}{2}$, welche die erste Gattung dieser Art ist, und wird die doppelte Anderthalbe (dupla sesquialtera) genennet, weil ihre grössere Zahl die kleinere zweymahl, und überdiß noch einen Theil derselben in sich hält, wie aus der Theilung erhellet $\frac{5}{2} \mid 2\frac{1}{2}$. Hier sind Gattungen derselben in Exempeln zu sehen.

$$\frac{5}{2}$$

Eben diese Ration ausser ihren ursprünglichen Grössen

$$\frac{10}{4} \quad \frac{15}{6} \quad \frac{20}{8} \text{ u. s. f.}$$

Die dreyfache Anderthalbe (tripla sesquialtera)

$$\frac{7}{2} \quad \frac{14}{4} \quad \frac{21}{6}$$

Die vierfache Anderthalbe

$$\frac{9}{2} \quad \frac{18}{4} \quad \frac{27}{6}$$

Wenn die kleinere Zahl in der grössern fünfmahl, sechsmahl rc. stecket, nebst noch einem Theil derselben, wird es die fünffache, sechsfache Anderthalbe seyn.

Die andere Gattung dieser Art, so die doppelte drey und ein übriger Theil (dupla sesquitertia) wird, nach ihren ursprünglichen Grössen.

$$\frac{7}{3}$$

Diese Gattung wird gäntzlich auf eben die Weise wie die erste Gattung dieser Art hervorgebracht, indem man beyde Zahlen dieser übertheiligen Ration drey und ein übriger Theil zusammen nimmt, wodurch 7 entstehet; unter diese Zahl setze man die kleinere Zahl, dieser Ration, nemlich 3, so hat man folgende Ration $\frac{7}{3}$, welches in allen übri-

übrigen Gattungen dieser Art, die man hervorbringen soll, also gemachet wird.

Eben diese Ration ausser ihren ursprünglichen Grössen

14 21
6 9

Die doppelte Sesquiquarta in ursprünglichen Grössen

9
4

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

18 27
8 12

Die doppelte Sesquiquinta in ursprünglichen Grössen

11
5

Eben dieselbe ausser ihren ursprünglichen Grössen

22 33
10 15

Die dreyfache Sesquialtera

7 14 21
2 4 6

Die dreyfache Sesquitertia

10 20 30
3 6 9

Die dreyfache Sesquiquarta

13 26 39
4 8 12

Die dreyfache Sesquiquinta

16 32 48
5 10 15

Hier ist zu mercken, daß allezeit das erste Exempel von diesen dreyfachen Rationen 5) aus ursprünglichen Grössen bestehe, die zwey übrigen unmittelbar folgenden aber ausser ihren ursprünglichen Grössen sind. Ich will mich hierbey nicht länger aufhalten, denn wer das bisher gesagte wohl begriffen hat, der wird gar leicht die vierfache,

 fünf-

5) Nemlich hier bey der Sesquialtera, Sesquitertia, Sesquiquarta und Sesquiquinta.

fünffache, sechsfache u. s. f. mit ihren Gattungen, so wohl in als ausser den ursprünglichen Grössen zu finden wissen.

Das VIII. Capitel.

Von der fünften Art der Ration, welche die vielfache übertheilende (multiplex superpartiens) genennet wird.

In dieser Art der Ration begreifft die grössere Zahl die kleinere zwey, drey, viermahl u. s. f. und überdiß noch etliche Theile derselben in sich, und wird aus den ursprünglichen Grössen der Ration, der übertheilenden einfachen Art zusammen gesetzet. z. E. $\frac{5}{3}$ machen durch die Zusammennehmung 8, wird nun die kleine Zahl besagter Ration unter die grosse gesetzet, so entstehet folgende Ration $\frac{8}{3}$ die erste Gattung dieser Art, und wird die doppelte übertheilende Dreytheil (dupla superpartiens tertias) genennet. Hier folgen mehr Exempel, so diese Gattung erläutern.

Die doppelte zweyübertheilende Dreytheil (dupla super-bipartiens tertias.)

8	16	24
3	6	9

Die doppelte zweyübertheilende Fünftheil (dupla super-bipartiens quintas.)

12	24	36
5	10	15

Die doppelte zweyübertheilende Siebentheil

16	32	48
7	14	21

Die andere Gattung.

Diese wird die doppelte Dreyübertheilende genennet, wobey noch so viel Theile benenet werden, als übrig bleiben.

Die doppelte drey übertheilende Viertheil

11	22	33
4	8	12

Die

Die doppelte drey übertheilende Fünftheil

13 26 39

5 10 15

Dieses ist auch von den übrigen Gattungen zu verstehen, als von der dreyfachen, vierfachen, fünffachen, zwey, drey, vier übertheilenden, wobey man sich erinnern kan, was oben von der dritten Art der Ration gesaget worden.

Hier ist anzumercken, daß alle bisher besagte Rationen von grösserer Ungleichheit (majoris inæqualitatis) sind, weil bey allen die grössere Zahl oben, die kleinere unten stehet; wenn aber die Zahlen verkehret werden, so daß man die grössere unten, und die kleinere Zahl oben setzet, so heisset es eine Ration von kleinerer Ungleichheit (minoris inæqualitatis) z. E. $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ und wird mit Hinzusetzung des Wörtgens unter (sub) unter doppelte (subdupla) unter anderthalbe (sub sesqui altera) unter drey und ein übriger Theil (sub sesqui tertia) genennet, wobey noch zu erinnern ist, daß dergleichen verkehrte Rationen auch die Geltung der Noten verändern. z. E. bey der Ration anderthalb grösserer Ungleichheit $\frac{3}{2}$, machen drey kleinste (minimæ) einen Tact aus in einer dreyfachen Zeit; Sind aber die Zahlen verkehrt, nemlich in der Ration unter anderthalb $\frac{2}{3}$, so machen zwey kleinste Noten einen Tact aus in zweyfacher Zeit, wovon man voraus setzet, daß solches aus der Musik, da die Zeichen erkläret werden, bekandt sey.

Da ferner die Rationen nicht nur an und vor sich zu betrachten sind, sondern auch so ferne sie können zusammen genommen, abgezogen, vervielfältiget und getheilet werden, eine andere Beschaffenheit aber mit Rationen, eine andere mit einfachen Zahlen ist; So muß hier gezeiget werden, auf was Art man die Rationen zusammen nimmt, abziehet, vervielfältiget und theilet. Ehe wir aber hierzu schreiten, ist zuvor zu wissen, daß die Zusammenhaltung, welche man zwischen zwey Grössen, die eine Proportion ausmachen, anstellet, eine Ration genennet werde. z. E. in dieser Proportion 1. 2. welche eine doppelte Ration genennet, und insgemein also gesetzet wird. $\frac{2}{1}$, wenn aber ein

 Strich

Strich dazwischen gezogen wird, so wird es nach der Gewohnheit keine Ration mehr, sondern ein Bruch geheissen, und zeiget keine Verhältniß eines Gantzen zu einem andern Gantzen, sondern übergebliebene Theile von der Theilung eines Gantzen an. Wenn die Ration auf diese Art gesetzet wird 3.2. so heist die erste Zahl die vorhergehende (antecedens) die andere die nachfolgende (sequens): imgleichen, wenn auf diese Art die Ration gefunden wird $\frac{3}{2}$, nennet man die obere die vorhergehende (antecedens.) die untere die folgende (sequens.)

Da alle musicalische Intervalle aus der Theilung der Octav, als ihrer Mutter, unmittelbar oder mittelbar ihren Ursprung nehmen: so erfordert die Ordnung, daß damit der Anfang gemachet wird. Es sey derowegen

Das IX. Capitel.

Von der Theilung.

Der Theilung kommt zu, das Gantze in desselben Theile zu theilen: welches die gemeine Theilung in einfachen Zahlen verrichtet. Bey Theilung der Rationen aber, oder der mit einander verglichenen Grössen, muß die Theilung anders, wie schon gesagt, geschehen, welche nemlich aus einer Ration zwey hervorbringet, oder auch mehrere, welches auf eine dreyfache Art zugehen kan; dahero auch eine dreyfache Theilung entspringet: Die arithmetische, die harmonische, die geometrische.

Von der arithmetischen Theilung.

Diese Theilung ist vielleicht darum arithmetisch genennet worden, weil die durch sie hervorgebrachte Zahlen in ihrer natürlichen Ordnung, ohne daß ein Raum darzwischen kömmt, auf einander folgen. Sie geschiehet, wenn man die mittlere Grösse, zwischen die beyden äussern Grössen setzet, so daß sie von beyden gleichweit abstehet, und derowegen gleiche Unterscheide aber ungleiche Rationen entspringen, wovon die grössere Ration in den kleinern Zahlen, die kleinere aber in den grössern Zahlen stecket. Ein Exempel wird die Sache deutlicher machen. Es sey die doppelte Ration auf diese Art 4. 2, die Zahl 3, so zwischen dieſen

sen Grössen gesetzet werden kan, ist der arithmetische Theiler; denn er theilet die beyden äussern Grössen also, daß er von beyden gleichweit absteher, und macht gleiche Unterscheide: 4. 3. 2. weil zwischen 4. und 3. eben der Raum enthalten, als zwischen 3. und 2, nemlich 1, und verursachet ungleiche Rationen, die Sesquitertiam, und Sesquialteram: Die Sesquitertiam zwischen 4 und 3, welche Ration kleiner als die Sesquialtera ist, und die Sesquialteram zwischen 3 und 2, welche grösser als die Sesquitertia ist.

Sesquitertia. Sesquialtera.

4 3 2

1 1

Gleiche Unterscheide.

Was ist aber zu thun, wenn die äussern Grössen einer Ration so genau beysammen stehen, daß keine mittlere Zahl statt findet? z. E. 2. 1. Antworte: man muß die äussern Grössen verdoppeln, also: 4. 2. Wenn iemand mehrere mittlere Zahlen und Rationen machen will, so müssen die äussern Grössen dreymahl genommen werden. z. E. 2. 1. wenn man diese Grösse dreymahl nimmt, so hat man eben diese doppelte Ration in dieser Gestalt 6. 3. als da zwey mittlere Grössen darzwischen kommen können, nemlich 5. und 4. also: 6. 5. 4. 3, und entspringen daher drey verschiedene Rationen, die Sesquiquinta zwischen 6. und 5. die Sesquiquarta zwischen 5. und 4. die Sesquitertia zwischen 4. u. 3. Hieraus folget, daß, ie weiter die äussern Grössen voneinander abstehen, ie mehr mittlere darzwischen kommen können, als wie in der sechsfachen Ration 6. 1. zwischen welcher bey den äussern Grössen vier mittlere stehen können, nemlich 5. 4. 3. 2. wodurch fünf verschiedene Rationen entstehen, also: 6. 5. 4. 3. 2. 1. wie nun schon aus dem gesagten bekandt ist. Es ist auch noch eine andere Art arithmetisch zu theilen; da ich mich aber, wie ich mich schon erkläret, der Kürze befleißige, so halte diese Art schon zu meinem Endzweck vor zureichend. 6)

Das

6) Weil die andere Art arithmetisch zu theilen allerdings auch nöthig und nützlich zu wissen ist, so habe ich sie hier anführen müssen. Die beyden gegebenen Zahlen der Ration werden durch die gemeine Addition zusammen

Das X. Capitel.
Von der harmonischen Theilung.

Die harmonische Theilung geschiehet durch die mittlere Grösse, oder den

men gezehlet, und die Helfte der gefundenen Zahl wird vor dem arithmetischen Theiler der gegebenen Ration angenommen, wenn die Zahl gerade ist. z. E. die Ration $\frac{1}{6}$ in zwey Theile arithmetisch getheilet, hat die Zahl 3 zum arithmetischen Theiler, also:

6. die gefundene Zahl aus der gemeinen Addition.
5 — 1. die Ration so da soll getheilet werden.
3. der Theiler und Helfte der gefundenen Zahl.
2 2. gleiche Unterscheide.
5 3 1 die gefundenen Rationen.
$1\frac{2}{3}$ 3 ungleiche Rationen.

So wird auch die Ration $\frac{2}{6}$ folgender gestalt getheilet:

8 die gefundene Zahl aus der gemeinen Addition.
6 — 2 die Ration so da soll getheilet werden.
4 der Theiler, und Helfte der gefundenen Zahl.
2 2 gleiche Unterscheide.
6 4 2 die gefundenen Rationen.
$1\frac{1}{2}$ 2 ungleiche Rationen.

Ist aber die Zahl ungerade die man findet, wenn man die beyden Zahlen der gegebenen Ration zusammen nimmt, so ist die gefundene Zahl schon der Theiler, und werden alsdenn die Grössen der Ration verdoppelt, also:

7 die gefundene Zahl und der Theiler.
5 — 2 Ration, die da soll getheilet werden.
10 4 die verdoppelten Grössen.
3 3 gleiche Unterscheide.
10 7 4 die gefundenen Rationen.
$1\frac{3}{7}$ $1\frac{3}{4}$ ungleiche Rationen.

den Theiler, wodurch die Rationen als ungleich entstehen, und da die grössere Ration in den grössern Zahlen, die kleinere in den kleinern stecket; also, daß die Unterscheide auf gleiche Art ungleich sind. Durch ein Exempel wird die Beschreibung deutlicher werden. Man nehme die schon arithmetisch getheilte Octave, dergestalt: 4. 3. 2. Man vervielfältige die zwey äussern Grössen durch die Mittlere, 4, durch 3, so kommt 12. heraus; hernach 2 durch eben dieselbe mittlere Zahl 3, so entstehet die andere äussere Grösse der harmonischen Ration 12. 6. Ferner vervielfältige man die äussere Grössen der arithmetischen Ration untereinander, nemlich 4 durch 2, wodurch 8 heraus kömmt, welches der wahre harmonische Theiler ist, so die doppelte Ration auf diese Art theilet 12. 8. 6. und zwey ungleiche Rationen hervorbringet; Die Sesquialteram zwischen 12. und 8. und die Sesquitertiam zwischen 8 und 6, da die grössere Ration in den grössern Zahlen, die kleinere in den kleinern enthalten, und auf einerley Art unterschiedene Unterscheide sind, wie in folgendem Exempel.

Sesquialtera. Sesquitertia.

12 8 6

4 2

unterschiedene Unterscheide.

Auf gleiche Weise ist also bey der Theilung der übrigen Arten und Gattungen der Rationen zu verfahren. Wenn die Ration anderthalb in der übertheiligen Art harmonisch zu theilen ist 3. 2; so theile man sie erst arithmetisch auf diese Art: 6. 5. 4. dann multiplicire man durch diese arithmetische mittlere Zahl die beyden äussern Grössen, nemlich 6 durch 5, so hat man 30, den wieder 4 durch 5, so kommt 20 heraus, wodurch man die zwey äussern Grössen der harmonischen Ration hat, also: 30. 20, die mittlere harmonische Grösse zu finden, müssen die äussern Zahlen der arithmetischen Ration untereinander multipliciret werden, 6 durch 4, gibt 24, welches der verlangte harmonische Theiler ist, solchergestalt: 30. 24. 20. und so auch bey den übrigen. 7)

Das

7) Die Erklärung der harmonischen Theilung ist also diese: Eine harmonische Theilung ist, wenn die gefundenen Grössen eine harmonische Verhältniß

Das XI. Capitel.

Von der geometrischen Theilung.

Die geometrische Theilung ist diejenige, dessen mittlere Zahl, zwischen die zwey äussern gesetzet, zwey gleiche Rationen und ungleiche Unterscheide hervor bringet. Es ist dahero klar, daß diese Theilung ausser der vielfachen Art nicht statt finden kan. Diese Theilung geschiehet folgender Gestalt. Man nehme eine gewisse Ration in der vielfachen Art in ursprünglichen Grössen, z. E. die doppelte, 2. 1. und multiplicire iede äussere Grösse mit sich selbst, nemlich 2 durch 2, gibt 4, und 1 durch 1 bleibt 1, aus welcher Vervielfältigung folgende vierfache Ration entspringet 4. 1; Wenn nun die mittlere Zahl, oder der geometrische Theiler soll gefunden werden, so muß man zuvor wissen, was eine Quadratzahl und derselben Wurzel sey. Ich sage also, daß eine einfache schlechte Zahl die Wurzel derselben in sich selbst multiplicirten Zahl ist. z. E. 2 ist die Wurzel von 4, weil diese entstehet, wenn 2 mit sich selbst multiplicirt wird, woraus geschlossen wird, daß 2 als die Wurzel von 4, der

---

hältniß unter einander haben, das ist: wenn die Unterscheide der ungleichen Rationen sich so verhalten als die äussern Grössen der gefundenen Rationen. Hier ist ein Exempel nach meiner Art, da die Octave harmonisch getheilet ist

2 die gefundene Zahl aus der Multiplication.
2 — 1 die Ration die harmonisch getheilet werden soll.
3 die gefundene Zahl aus der Addition.
6 4 3 die harmonisch getheilten Rationen.
$1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{3}$ ungleiche Rationen.
2 1 ungleiche Unterscheide.
6 3 = 2 : 1 Verhältniß der äussern Grössen zu den ungleichen Unterscheiden.

Wer die fünf Arten mit Brüchen zu rechnen wohl innen hat, wird auch wohl wissen, warum man bey der harmonischen Theilung eben so und nicht anders verfähret. Drum habe ich den Beweis weg gelassen.

der wahre Theiler der besagten vierfachen Ration sey, die geometrisch zu theilen ist: 4. 2. 1, aus welcher Theilung zwey gleiche Rationen entspringen, nemlich doppelte, mit ungleichen Unterscheiden, denn von 4 und 2 ist der Unterscheid 2, und von 2 und 1 ist der Unterscheid 1.

Dahero schliesse ich, daß einer ieden geometrisch getheilten Ration grössere Zahl eine Quadratzahl, und die Wurzel derselben der geometrische Theiler sey. Zu mehrerer Erläuterung hat man hier einige Quadratzahlen mit ihren Wurzeln hersetzen wollen:

Wurzeln	2.	3.	4.	5.	6.
Quadratzahlen	4.	9.	16.	25.	36.

Hieraus ist ferner zu sehen, daß eine iede Gattung dieser vielfachen Art auf besagte Weise könne geometrisch getheilet werden: als die dreyfache, die vierfache, die fünffache und so fort.

Das XII. Capitel.

Von der Multiplication der Rationen.

Die Multiplication der Rationen ist nichts anders, als eine Versetzung zweyer oder mehrerer Rationen in ursprünglichen Grössen auf weiter entfernte Grössen, da eben die Gestalten der Rationen wie vorhero bleiben. Es thut zur Sache nichts, ob die Rationen von verschiedener oder einerley Art sind, nur muß die eine nicht von grösserer und die andere von kleinerer Ungleichheit seyn, in welchem Fall sie keinen Nutzen hat. Wir wollen die Weise besehen, die in Vervielfältigung der Rationen beobachtet wird. Es sey die doppelte Ration, und die Ration anderthalb untereinander zu multipliciren alsogesetzet: $\frac{2.}{1.}$ $\frac{3.}{2.}$ Man multiplicire das vorhergehende der doppelten mit dem vorhergehenden der anderthalben, so kömmt 6 heraus; Ferner werde das vorhergehende der Ration anderthalb mit dem nachfolgenden der doppelten, 3 und 1 multiplicirt, gibt 3, welche Zahl mit 6 verglichen, so aus der ersten Multiplication entsprungen, die doppelte Ration in entferntern Grössen gibt, nemlich 6. 3; Hernach multiplicire man das vorhergehende der doppelten Ration mit dem nachfolgenden der anderthalben 2 durch 2, gibt 4, welche Zahl mit 6 verglichen, die aus der er-

sten Multiplication entsprungen, die Ration anderthalb hervorbringet, also: $\frac{6.}{3.}\ \frac{6.}{4.}$ wodurch verursachet wird, daß diese Multiplication die Rationen nicht verändert, sondern nur von den ursprünglichen Grössen auf entferntere bringet. Wer aber auf einmahl drey Rationen multipliciren will, muß sich einer andern Art bedienen: Man multiplicire die doppelte, die anderthalbe und die zweyübertheilende Dreytheil.

$$\begin{matrix} 2 & 3 & 5 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix}$$

Das vorhergehende der doppelten Ration wird mit dem vorhergehenden der anderthalben multiplicirt, gibt 6; Ferner wird das nachfolgende der doppelten mit dem vorhergehenden der anderthalben multiplicirt, gibt 3. Hernach wird das nachfolgende der doppelten Ration mit dem nachfolgenden der anderthalben, 1 durch 2 multiplicirt, gibt 2, welche Zahlen in dieser Ordnung gesetzet werden:

6. 3. 2.

Nun multiplicire man diese drey Zahlen durch das vorhergehende der Ration zweyübertheilenden Dreytheil, 6 durch 5 gibt 30. 3 durch 5 gibt 15, und 2 durch 5 gibt 10. Endlich wird wieder die kleinste der drey Zahlen, so aus der ersten Multiplication hervorgebracht worden, mit dem nachfolgenden der Ration zweyübertheilenden Dreytheil multipliciret, nemlich 2 durch 3, gibt 6, welche entfernte Zahlen alle in dieser Ordnung stehen

30. 15. 10. 6.

Sie machen eben dieselben Rationen aus, welche die einfachen oder ursprünglichen Zahlen vor der Multiplication ausmachten, nemlich die doppelte, zwischen 30 und 15, die anderthalbe zwischen 15 und 10, die zweyübertheilende Dreytheil zwischen 10 und 6. Das sey genug von der Multiplication. Wir gehen zum

XIII. Ca-

XIII. Capitel,

Von der Zusammennehmung der Rationen. 8)

Aus dem bisher gesagten erhellet, daß durch die Theilung aus einer Ration mehrere entstehen, durch die Multiplication aber eben dieselben beybehalten werden. In der Folge ist nun hier zu betrachten, wie aus der Zusammennehmung zweyer oder mehrerer Rationen eine entspringe. Man nehme erstlich zwey Rationen zusammen. z. E. Die Sesquialteram mit der Sesquitertia: und setze beyder Rationen grössere Zahlen zur lincken, die kleinern zur rechten, auf diese Art:

3. 2.
4. 3.

Nun wird die kleinere Grösse der Sesquialterá mit der kleinern der Sesquitertiá multipliciret, thut 6, alsdenn wird wieder die grössere Grösse der Sesquialterá mit der grössern der Sesquitertiá multiplicirt, thut 12, wodurch aus den zwey angeführten Rationen eine einzige, nemlich die doppelte entstehet:

12.
6.
———
2.
1.

Eben dieses muß auch in Zusammennehmung mehrerer Rationen beobachtet werden: Es sey z. E. die Sesquialtera zweymahl, und die Sesquitertia zweymahl gegeben, um solche zusammen zunehmen, und auf obbesagte Art geordnet.

3 2
3 2
4 3
4 3

 Nun

8) Dieses ist mehr eine Theilung als Zusammennehmung, weil das Product weniger als die gegebenen Rationen ausmachet, und nicht anders als die bekandte Aufgabe in der Rechen-Kunst; einen Bruch durch einen Bruch zu multipliciren.

Nun multiplicire man die kleinern Grössen dieser Rationen, so zur Rechten stehen unter einander, 2 mit 2 gibt 4, denn 4 mit 3 gibt 12, 12 mit 3 gibt 36, welches letztes Product die kleinere Grösse der Ration ist, die aus der Zusammennehmung entspringet. Hernach werden auf gleiche Art die grössern Zahlen der angeführten Rationen multipliciret, 3 mit 3 gibt 9, 9 mit 4 gibt 36, 36 mit 4 gibt 144, welches Product die grössere Zahl der gesuchten Ration vorstellet also

144 36

Diese Ration ist vierfach, wie durch die Zurückführung klar ist. 9)

$$\begin{array}{cc} & (6 \\ 144 & 36 \\ \hline & (6 \\ 24 & 6 \\ \hline 4 & 1 \end{array}$$

Das XIV. Capitel.

Von der Abziehung der Rationen.

Da das in sich haltende (continens) grösser seyn muß, als das im selbigen enthaltene (contentum) so ist klar, daß die Abziehung weder bey zwey Rationen die einander gleich sind, statt finde, noch die grössere Ration von der kleinern könne abgezogen werden; woraus folget, daß man wissen muß, ob eine Ration grösser oder kleiner als die andere sey. Ich sage also, daß in der übertheiligen und übertheilenden Art die hervorgebrachte Ration desto kleiner ist, ie grösser

9) Sonsten hat man auch einige Vortheile geschwind verschiedene Intervalle zusammen zunehmen, nemlich $\begin{array}{c} 2-3 \\ 3-4 \end{array} \Big| \frac{6}{12} = \frac{1}{2}$ bey drey Intervallen

also: $\begin{array}{ccc} & 6 & \\ 2-3 & & 4 \\ 3-4 & & 5 \\ & 12 & \end{array} \Big| \begin{array}{c} 24 \\ 60 \end{array}$ So auch bey vier Intervallen,

$$\begin{array}{cccc|c} & 6 & 24 & & \\ 2- & 3 & 4 & 5 & 120 \\ 3- & 4 & 5 & 6 & 360 \\ & 12 & 60 & & \end{array}$$

ser die Grössen der Ration sind. Darum ist die Sesquialtera grösser, als die Sesquitertia, und diese wieder grösser als die Sesquiquarta, und so von den übrigen Rationen dieser Art, wovon die Grössen, wenn die Zahlen herunter steigen, immer zunehmen. Eben so ist es auch in der übertheilenden Art. Die Ration zwey übertheilende Dreytheil $\frac{5}{3}$ ist grösser deñ die Ration dreyübertheilende Fünftheil $\frac{8}{5}$ weil jene die grosse Sexte ausmachet, diese die kleine. Hingegen ist es wieder anders in der vierfachen Art, in welcher die Ration desto grösser ist, ie grösser die Grössen sind: daher ist die dreyfache grösser, denn die doppelte, und die vierfache grösser, denn die dreyfache.

Aus dem bisher gesagten ist leicht zu schliessen, welche Ration könne abgezogen werden, und wie die beschaffen seyn müsse, von welcher man abziehen will. Selbst aus der Benennung der Abziehung ist leicht zu begreiffen, was dadurch geschiehet, nemlich das Intervall oder Ration, von welcher abgezogen wird, wird kleiner. Die Art abzuziehen aber ist diese: Man setze die grössere Ration zur lincken untereinander, und die kleinere zur rechten eben so; man multiplicire das vorhergehende der grössern Ration mit dem nachfolgenden der kleinern, und das nachfolgende der grössern Ration mit dem vorhergehenden der kleinern; das Product wird die durch die Abziehung verminderte Ration geben, und den Unterscheid zeigen, der zwischen den zwey Rationen ist. Ein Exempel wird die Sache deutlicher machen. Es sey von der doppelten die Ration anderthalb abzuziehen. Man multiplicire das vorhergehende der doppelten mit dem nachfolgenden der anderthalben, und hinwiederum das vorhergehende der anderthalben mit dem nachfolgenden der doppelten, so ist die Sache richtig. 10) Zu mehrerer Deutlichkeit ziehe man zwey Linien in Gestalt

10) Die Abziehung der Intervallen ist eigentlich nichts anders, als die Aufgabe: einen Bruch durch einen andern Bruch zu dividiren. Wenn ich nemlich von der Quinte $\frac{2}{3}$ die grosse Terz $\frac{4}{5}$ wegnehme, bleibet noth=

stalt eines Kreutzes vom vorhergehenden der einen Ration zum nachfolgenden der andern, und eben so noch einmahl

$$\begin{array}{c} {}_{1}^{2}X_{2}^{3} \\ \hline 4 \quad 3 \end{array}$$

Der

nothwendig die kleine Terz $\frac{6}{5}$ übrig, und dieses ist eben so viel, wenn ich sage, man soll $\frac{4}{5}$ durch $\frac{2}{3}$ dividiren also: $\frac{3}{2}\ \frac{4}{5} \Big| \frac{12}{10} = \frac{6}{5}$ den Beweis siehe in Hrn. Wolffs Anfangsgr. aller mathemat. Wissensch. I. Theil p. 82. da denn auch deutlich werden wird, warum man es auch über das Kreutz machen kan. Nemlich wenn man ein Intervall von dem andern abziehet, so fraget man eigentlich, wie offt das eine in dem andern stecket. Wenn man dieses sehen will, so müssen erst die Brüche unter einerley Benennung gebracht werden, da denn klar ist, daß der eine Bruch in dem andern so offt enthalten, als dessen Zehler in dem andern Zehler enthalten, weil hier die Nenner nicht anzusehen sind. Wenn man nun zwey Brüche unter eine Benennung bringet, so erwächst der Zehler des ersten, wenn man seine Zehler durch den Nenner des andern multipliciret, hingegen der Zehler des andern, wenn man seinen Zehler durch den Nenner des ersten multipliciret, also: $\begin{array}{cc} 1 & 2 \\ 2 & 3 \\ \hline 3 & 4 \end{array}$ verkehret man aber den ersten Bruch, von welchem abgezogen werden soll, so darf man nur wie in der Multiplication der Brüche verfahren, so kömmt auch das Product heraus, indem durch diese Verkehrung eben auch die Zehler und Nenner durch einander multipliciret werden, also: $\frac{2}{1}\ \frac{2}{3} \Big| \frac{4}{3}$ damit aber die grössere Grösse bey einem Intervall allezeit unten, als ihrem natürlichen Orte, zu stehen kommet, so kan man es auch folgender Gestalt machen. z. E. ich soll die Quarte von der Quinte abziehen, da denn nothwendig ein grosser gantzer Ton übrig bleiben muß, wie man solches auch gleich practisch auf dem Clavier sehen kan, denn wenn ich von der Quinte c, g, eine Quarte c, f, oder d, g. wegnehme, so bleibet nicht mehr denn ein gantzer Ton f, g. oder d, c. übrig. Die Sache ist also: $\frac{2}{3} X \frac{3}{4} \Big| \frac{8}{9}$

Sind

Der Unterscheid.

Auf gleiche Weise ist zu verfahren, bey allen andern übrigen Rationen, die sollen abgezogen werden, wie in folgenden Exempeln zu sehen.

$$\frac{4}{3}\times\frac{16}{15} \quad \frac{5}{4}\times\frac{9}{8} \quad \frac{3}{2}\times\frac{4}{3}$$

60	48	40	36	9	8	Unterscheide.
10	8	10	9			
5	4					

Worzu sollen aber so viele Arten, so viele Gattungen der Rationen, dienen? Was sollen die dreyfache Theilungen, die Vervielfältigung, die Zusammennehmung, die Abziehung helffen? Ob schon aus dem bisher vorgetragenen dieser Frage ein Gnügen geschehen kan, so wird doch solches aus dem, so noch gesagt werden soll, noch mehr geschehen können, als da ich von einem ieden musikalischen Intervall insbesondere reden werde, und den Anfang damit von der Octave machen, aus welcher, wie ich zeigen werde, alle Consonanzen und Dissonanzen, als derselben Mutter entspringen.

Das

Sind aber mehr Rationen oder Intervallen abzuziehen, so müssen sie erst in eine zusammen genommen werden. z. E. man soll 3 Tone von der Quinte abziehen, so machet man es also:

$$\frac{8-8\ 8}{9-9\ 9}\ \left(\frac{64}{81}\right) \;\Big|\; \frac{512}{729}\times\frac{2}{3} \;\Big|\; \frac{1458}{1536} \text{ ist gleich } \frac{243}{256}$$

Man hat noch eine andere Art abzuziehen, wie Zarlin I part. Instit. cap. 34 anführet, und kommt alles auf eins hinaus. Wenn man die Natur der Sache weiß, so wird man sich in alles finden können, die Quarte kan man von der Quinte auch also abziehen.

$$\frac{3}{4} \times \frac{2}{3}$$

$$9-8$$

Das XV. Capitel.
Von der Octave.

Der Nahme Octave kömmt daher, weil acht Tone in selbiger enthalten sind; Sie ist von den einfachen Intervallen das gröẞte, und wird auf Griechisch Diapason genennet, welches Wort eine Allgemeinheit bedeutet, weil die Octave alle mögliche Intervalle in sich begreiffet. Allein da die Octave, als welche die übrigen Intervallen in sich hält, in nichts anders kan enthalten seyn, und die Octave, so zu sagen, nichts anders ist, als eine Wiederhohlung des Einklangs (unisoni) so ist bekandt, daẞ innerhalb der Octave nur sieben vernehmliche Tone enthalten, welches Marcus Tullius Cicero im Traum des Scipio sehr artig ausgedrücket, da er die Aehnlichkeit von den Tonen der Weltkörper hernimmt. Was ist dieser, sage ich, was ist diẞ vor ein angenehmer Ton, der meine Ohren einnimmt? Dieser ist es, sagt selbiger, der selbst durch den Lauff und die Bewegung der Weltkörper hervorgebracht wird, der zwar mit ungleichen Intervallen vermischet, aber doch nach einer gewissen Proportion eingetheilet ist, der durch die Folge hoher und tiefer Tone auf und miteinander verschiedene Ubereinstimmungen verursachet. Denn solche Bewegungen können nicht stillschweigend geschehen, die Natur bringt es auch so mit sich, daẞ die äussersten Theile eines theils tief, andern theils hoch klingen, derowegen die äusserste Bewegung des Himmels, da die Fixsterne sind, mit einem hohen und scharffen Ton geschiehet, weil die Bewegung desselben geschwinde ist, in einem sehr langsamen Ton aber die Bewegung des Mondes, als die unterste: Denn die Erde, die die neunte Stelle einnimmt, und unbeweglich ist, behält allezeit den untersten Platz, und macht den Mittelpunct der Welt aus. Die andern acht Bewegungen aber, in welchen die Bewegunge des Mercurius und der Venus einerley Krafft hat, machen sieben durch Intervallen unterschiedene Tone aus, welche Zahl bey nahe der Modus aller Dinge ist. Dieses haben gelehrte Leute mit den Saiten nachgeahmet, und

durch

durch Gesänge sich so zu sagen die Rückkunfft zu diesem Ort gebahnet ꝛc. 11)

Die Wahrheit dieser Sache werden wir durch die Theilung der Octave erfahren, wenn wir zuvor die Natur der Octave werden untersuchet haben.

Die Octave ist in der vielfachen Art enthalten, und sind ihre wesentliche Grössen 1. 2, um dieser Ursach willen ist sie vor das vollkommenste Intervall unter allen zu halten. Da ihre erste Grösse selbst der Anfang ist, nemlich die Einheit, die andere Grösse aber die Zahl 2, die der Einheit am nechsten stehet. Daß diese Ordnung von GOtt in allen seinen Wercken oder Geschöpfen auf eine wunderbare Art beobachtet sey, kan leicht angemercket werden. Daher übertreffen die himmlischen Geister am Verstand, als die GOtt ihrem Schöpfer am nechsten sind, alle übrige Creaturen, und sind ihnen weit an Vollkommenheit überlegen. Nach diesen folget der Mensch, welcher, als eine edle Creatur, der Vernunfft fähig ist, welchen eben derselbe Schöpfer aller Dinge, GOtt der Baumeister, etwas geringer als die Engel gemachet. Darauf folgen die übrigen unvernünfftigen Thiere. Darnach kommen die vegetabilischen Creaturen, und endlich die leblosen Geschöpfe. Wer siehet nicht, daß diese Dinge, ie weiter sie von ihrem Schöpfer oder ihrem Ursprung an Trefflichkeit abweichen, ie unvollkommener sie sind? Eben so ist es auch mit den musikalischen Intervallen und derselben Vollkommenheit und Unvollkommenheit; denn ie grösser die Grössen einer Ration, und ie entfernter sie von der Einheit, ihrem Ursprung, sind, ie unvollkommener sind die daraus entsprungene Intervallen. 12)

 Ich

11) Was hier Cicero schreibet, daß kan man als Einfälle der Alten ansehn, die sie nicht haben erweisen können. Es sind Gedancken, die keinen Grund haben, und durch die Entdeckungen, so man seit etlichen Jahrhunderten in der Astronomie gemachet, fallen alle dergleichen Dinge weg.

12) Diese erbauliche Gedancken gründen sich auf die alte Wahrheit: ie mehr eine Sache zusammen gesetzet ist, ie unvollkommener ist sie, und ie mehr eine Sache einfach ist, ie vollkommener ist sie. Drum haben die

Ich komme wieder auf das, wovon ich ein bisgen abgewichen bin. Es möchte nemlich iemand nachforschen, warum die Grössen dieser Ration, 1. 2. eben die Octav klingen? Die Ursache ist so gleich vorhanden; denn da diese Ration doppelt, und die eine Saite noch einmahl so lang als die andere ist, muß sie nothwendig auch einen noch einmahl so tiefen Ton von sich geben. Damit aber diese Wahrheit nicht nur mit dem Verstand, sondern auch mit den Ohren begriffen wird, kan man die Erfahrung davon auf einem Instrument von folgender Gestalt, siehe Tab. I. Fig. I. anstellen, welches die Lateiner eine Regel, die Griechen ein Monochord, das ist, ein Instrument von einer Saite nennen. Allein man kan viel bessere Erfahrung anstellen, wenn mehr Saiten drauf sind, oder auch nur zwey, wie bey der I. Fig. Es ist nicht nöthig, sich mit der Beschreibung dieses Instruments und wie solches solle verfertiget werden, lange aufzuhalten, indem es vom blosen Ansehn ein ieder Orgelmacher machen kan. Ich gehe also weiter den Nutzen davon zu zeigen. Man stimme zwey gleich dicke Saiten dieses Instruments überein im Einklang, und messe hernach mit dem Cirkel eine davon ab, und theile sie in so viel Theile, als die grössere Grösse der Proportion anzeigt, dessen Tone man beweisen will: Der kleinere Theil der Proportion zeiget an, bey welchem Theil der Sattel oder der Steg, worauf die Saiten liegen können, unterzusetzen sey. Man soll z. E. die Tone der doppelten Ration 1.2. erweisen. Man theile also nach der grössern Zahl der Ration eine von beyden Saiten in zwey Theile, und lasse der andern ihre Länge; die kleinere Grösse der Ration 1, zeiget an, bey welchem Theil, nemlich in der Mitte, die Saite mit Untersetzung des Steges zu theilen sey; wenn dieses geschehen, so wird die Saite, die einen Theil in sich hält, zur andern Saite, die zwey dergleichen Theile in sich hält, eine Octave klingen. Auf gleiche Art ist zu verfahren, wenn man die Tone der Proportion anderthalb beweiset, 3, 2: Man theilet eine von den zweybesagten

die Weltweisen GOtt allezeit vor das aller einfacheste Wesen unter allen Dingen, und also vor das allervollkommenste allezeit gehalten und der Vernunfft zu Folge davor halten müssen.

ten Saiten nach der grössern Zahl dieser Ration in drey Theile, der andere Theil, welchen die kleinere Grösse anzeiget, wird die verlangten Tone angeben, nemlich die Quinte; Dieses ist in Untersuchung der Tone bey allen andern Intervallen zu beobachten, mit der Anmerckung, daß eine von den Saiten in so viel Theile getheilet werde, als die grössere Zahl der Ration anzeiget, die andere Saite aber durch Untersetzung des Stegs bey demjenigen Theil verkürtzet werde, welchen die kleinere Zahl eben derselben Ration andeutet.

Aus diesem, was oben im IX. und X. Cap. von der arithmetischen und harmonischen Theilung gesaget worden, kan man leicht abnehmen, wie die Octav getheilet werde, daß sie nemlich also 6. 4. 3. harmonisch getheilet sey, weil die Quinte unten, die Quarte oben stehet; ist sie aber arithmetisch getheilet auf diese Art: 4. 3. 2. so stehet die Quarte unten, die Quinte aber oben. Diese zwey Intervallen entspringen also aus der ersten Theilung der Octave, wovon iedes besonders zu untersuchen ist.

Das XVI. Capitel.

Von der Quinte oder Diapente.

Die Quinte, auf Griechisch Diapente, wird also genennet, weil sie nach der natürlichen Ordnung im Diatonischen Geschlecht die fünfte Stelle einnimmt; Sie hat ihren Platz in der übertheiligen Art, nemlich in der Ration anderthalb also: 3. 2, und ist zwar eine vollkommene Consonanz, aber doch weniger vollkommen als die Octave, weil dieser ihre Grössen, 1. 2, in eine Zahl zusammen genommen, 3, jener aber, nemlich 2. 3, auf eben die Art in eine Zahl zusammen genommen, 5 ausmachen, welche Zahl von der Einheit, als ihrem Ursprung, weiter entfernt ist, als die Zahl 3. Wie weit u. auf welche Zahl sich dieser Vorzug der Vollkommenheit erstrecket, wird nicht undienlich seyn zu untersuchen. Nach meiner Meinung wird man die Zahl 6 ganz bequem zu den Gränzen setzen können, nicht sowohl deßwegen, weil sie vor die erste vollkommene Zahl gehalten wird, als vielmehr weil die Natur selbst solche Consonanzen hervorzubringen geneigt ist, deren Grössen in eine

Zahl zusammen genommen, die Zahl sechs nicht überschreiten; wie man erfahren kan bey dem Einklang 1 zu 1, bey der Octave, 2 zu 1, der Quinte 3 zu 2, der Duodecime, 3 zu 1, der ersten zusamengesetzten Octave 4 zu 1, bey welchen Intervallen allen, die eine angeschlagene Saite, auch die andere klingend, oder doch gewiß zitternd macht, wie die Erfahrung lehret, ohne Zweifel um keiner andern Ursach willen, als weil derselben Grössen, die innerhalb der Zahl sechs begriffen, nicht weit von der Einheit, als ihrem Ursprung entfernet sind. So viel von der Quinte. 13)

Das XVII. Capitel.

Von der Quarte oder Diatesseron.

Das andere Intervall, so aus der Theilung der Octave entstehet, ist die Quarte, auf Griechisch Diatesseron, welche ihre Stelle in der übertheiligen Art hat, in diesen Grössen 4. 3, welches die Ration Sesquitertia ist. Es ist eine bekandte u. schwere Frage, ob die Quarte eine Consonanz sey? Alle Pythagoräer und andre berühmte und ansehnliche Scribenten behaupten solches; Allein ehe ich von dieser Sache meine Meinung sage, muß zuvor erkläret werden, was man vor eine Quarte verstehet, diese so aus der harmonischen Theilung, oder diese so aus der arithmetischen Theilung entsprungen? verstehet man die aus der harmonischen Theilung, z. E. siehe num. 2. Tab. I. Wer siehet nicht, daß in diesem Exempel keineswegs die Quarte, sondern die Quinte und die Octave stecket? denn die Intervallen sind nach ihrem Grundton, nicht nach ihren mittlern Theilen abzumessen, sonsten würde im folgendem Exempel num. 3. auch eine grosse Sexte stecken, als da e zu G eine grosse Sexte zu seyn scheinet. Wird aber wohl iemand, auch ein hierin unerfahrner um angeführter Ursach willen sagen können, daß in diesem Exempel eine Sexte stecke? verstehet man aber die Quarte, die

13) Wer von der Octave und Quinte gleich itzo zusammen wissen will, was davon gelehret wird, der kan solches in der musikalischen Bibliothek von der Octave im III Theil, ersten Bandes, von S. 33 bis 52, und von der Quinte im folgenden Theil von S. 5 bis 27 finden und nach lesen.

die aus der arithmetischen Theilung entsprungen, also S. Num. 4. Tab. I, so weiß ich nicht, wie sie solche unter die Consonanzen setzen können; Es müßte denn iemand glauben, daß solche von den Alten nicht nur in Gedancken, weil dieses Intervall von der unmittelbaren Theilung der Octave herkommet, sondern auch im Gebrauch vor eine Consonanz gehalten worden. Ich will nicht streiten, wenn iemand dieses behaupten wolte; Allein der durch so viele Jahrhunderte eingeführte Gebrauch scheint allerdings solchen entgegen zu seyn, nach welchem wir uns doch richten müssen; indem itzo die Erfahrung lehret, daß der Gebrauch derselben von dem Gebrauch der übrigen Consonanzen keinesweges abweichet, auch nicht anders als durch eine Syncope oder Bindung gesetzet wird. Gewiß ist es, daß die Quarte weniger widrig klinget, als die übrigen Dissonanzen, und den Ohren erträglicher ist, doch aber ist das Gehöre bey Vernehmung derselben noch nicht völlig zu frieden, z. E. siehe num. 5. sondern erwartet noch unten die Quinte offenbar. z. E. Siehe num. 6. 14)

Aus

14) Ich halte den Streit von der Quarte vor einen Wortstreit. Ich will die Sache gantz deutlich auseinander setzen.

Erster Satz.

Die Quarte ist eine Consonanz.

Beweis.

Was alle Eigenschafften einer Consonanz hat, das ist eine Consonanz. Wenn nun gezeiget wird, daß die Quarte alle Eigenschafften einer Consonanz habe, so muß sie auch wohl eine Consonanz seyn. Sie hat aber alle Eigenschafften einer Consonanz. Denn ihre Verhältniß ist so beschaffen, daß sie deutlich in die Sinnen fället, und ist solche unter den sechs ersten Stufen der arithmetischen Progreßion begriffen, welche die besten Verhältnisse nach vielfältiger Erfahrung, allezeit in allen Dingen, nicht eben nur in der Musik allein abgeben können, und harmonisch sind. Es ist ferner unumstößlich wahr, daß c, g, c̄, übereinstimmet. Wenn nun c, g, c̄, consonirt, an und vor sich, welches kein Mensch leugnen kan, g, c̄, aber als die Quarte übereinstimmen. Wäre nun die Verhältniß der Quarte eine Dissonanz in der That, so könte c, g, c̄, unmöglich harmoniren. Denn eine

Aus dem bisher gesagten ist klar, daß aus der Theilung die Octave, die Quarte und Quinte entspringet. Nun wollen wir auch sehen, was aus der Theilung der Quinte vor Intervallen entspringen.

Das

---

ne Sache kan nicht zugleich eine Consonanz und Dissonanz seyn. Und also ist die Quarte eine Consonanz. W. z. E. Es müssen sich folgbar auch die übrigen Umstände äussern, die sich bey den Consonanzen zeigen. Nemlich die Vibrationen vereinigen sich sehr offt, das ist, wenn die kleine Saite der Quarte 4mahl zittert, so zittert die grössere 3mahl und kan man sich die Sache also vorstellen:

Vibrationen der Quarte.

kleinere Saite 1. 5. 9. 13. 17. 21. 25.
grössere Saite 1. 4. 7. 10. 13. 16. 19.

Im Anfange, wenn die Saiten zugleich angeschlagen werden, so erzittern sie auch zugleich mit einander, das ist, die Vibrationen fangen zu gleicher Zeit an. Denn aber müssen sie allezeit in der Verhältniß der Quarte fortgehen, und wenn also die kleinere Saite noch 4mahl erzittert, die grössere aber 3 mahl, so kommen die Vibrationen der kleinern Saiten bey 5, und die Vibrationen der grössern Saiten wieder bey 4, in einer Zeit zusammen, so daß sie wieder zu gleich anschlagen, und müssen also wegen ihrer Verhältniß beständig fortgehen, so daß die Vibrationen sich allezeit vereinigen, oder welches eben so viel ist, zu gleicher Zeit beständig anfangen, wenn die kleinere Saite 4 mahl und die grössere 3 mahl gezittert hat. Also kommen hier bey der Quarte die Vibrationen bey 5. 9. 13. 17 und so fort allezeit zusammen. Und weil diese Vereinigung in fast unbegreifflicher Geschwindigkeit geschiehet, so spielet sich auch diese Verhältniß ins Gehör sehr einträchtig ein, da hingegen die Vibrationen der Dissonanzen, wenn sie hoch sind, ein verdrießliches Geschwirre, und wenn sie tief sind, ein unangenehmes Paucken verursachen, wie man bey Stimmung der Orgelpfeiffen iederzeit gar deutlich abnehmen kan, darum weil sich die Vibrationen einer solchen Verhältniß in einer, in Ansehung der Consonanzen, viel längerer Zeit vereinigen.

Zweyter Satz.

Die Quarte ist eine unvollkommene Consonanz.

Beweis.

Es ist bekandt, daß immer eine Consonanz unter den 6 Consonan-

Das XVIII. Capitel.

Von der Theilung der Quinte oder Diapente.

Aus der Theilung der Quinte, oder Diapente, entstehen zwey Intervalle, die Sesquiquarta, 5. 4, oder die grosse Terz, und die Sesquiquinta, 6. 5, oder kleine Terz. Durch die harmonische Theilung

---

nanzen, die aus den 6 ersten Stufen der arithmetischen Progreßion entstehen, vollkommener ist, als die andere. Die, so dergestalt beschaffen sind, daß sie keiner Auflösung nöthig haben, heisset man vollkommene Consonanzen. Die Consonanzen aber die einer Auflösung nöthig haben, heisset man unvollkommene Consonanzen. Die eigentliche Quarte hat eine Auflösung nöthig, also ist sie eine unvollkommene Consonanz. W. z. E. denn c, g, c̄. ist nicht die eigentliche Quarte, indem die höhern Tone das Gehör nach dem Verhältniß der tiefern vernimmt, und darnach abmisset, und also vielmehr die Octave c, c̄, obgleich die Verhältniß 4 : 3, als die Quarte, würcklich in c, g, c̄, stecket. Nun kommen wir auf die andern beyden Meinungen, welche in gewissen Umständen allerdings können behauptet werden. Erstlich daß die Quarte eine vollkommene Consonanz sey. Dieses ist wahr, wenn man allezeit eine solche Quarte verstehet, unter welcher eine Quinte stehet c, g, c̄. Es ist aber solches, wie schon gesaget, nicht die eigentliche Quarte, sondern die Octave. Ferner haben diejenigen, welche sagen, die Quarte sey eine Dissonanz, in so fern sie alles vor Dissonanzen halten, was einer Auflösung bedarff, auch nicht unrecht. Was aber die eigentliche Quarte sey, ist aus obigem bekandt. Daß aber die Quarte nebst der Sexte mit zu den Consonanzen gehöre und nicht alles, was einer Auflösung bedarff, eine Dissonanz sey, will ich mit einigen Beyspielen erläutern. Die Quarte und die Sexte haben die gröste Aehnlichkeit mit der Quinte und der Terz. g, c̄, ist eine Qarte, setzet man aber g statt c̄, so wird eine Quinte c̄, g̅, daraus. So ist e, c̄, eine Sexte, versetzt man aber diese Tone, so wird eine Terz draus Wenn also die Quarte und Sexte bey einander stehen, so muß aus der Versetzung der harmonische drey Klang

entste-

lung stehet die grosse Terz unten, und die kleine oben, bey der arithmetischen Theilung aber ist es umgekehret.

Daher ist klar, daß die Quinte, aus der grossen und kleinen Terz bestehe, welche, wie offenbar ist, ihre Stellen in der übertheiligen Art haben, und Consonanzen sind, aber unvollkommene, entweder weil ihre Grössen zusammen genommen die Zahl sechs überschreiten, oder weil die Natur zu ihrer Hervorbringung nichts beyträget; 15)

Die

entstehen, nemlich wenn man bey G, c, e, den tiefsten Ton zu höchst setzet, so ist der harmonische Dreyklang da, c, e, g. So auch bey E, c, g, c̄, hat die Baßstimme eine Sexte über sich, verkehret man aber die zwey untersten Tone, so kommt auch wieder der Dreyklang C, e, g, c̄, Ich hoffe nun die Sache deutlich genug gemachet zu haben, daß die Quarte eine unvollkommene Consonanz sey und der Streit davon ein bloser Wortstreit gewesen. Siehe meine musikal. Bibl. I. Band 6ter Theil S. 45, als aus welcher diese gantze Erläuterung genommen ist, und eben dieser Schrifft III Th. S. 37. bis 40.

15) Es ist nicht der Wahrheit gemäß, wenn man die Terz vor eine unvollkommene Consonanz hält, und zwar aus dem Grunde, weil ihre Grössen zusammen genommen die Zahl sechs überschreiten. Wer hat denn dieses erwiesen? niemand meines Wissens. Ich halte sie vor eine vollkommene Consonanz, und will es auch erweisen. Ich setze die bekandte Erklärung des Vergnügens voraus, daß selbiges bestehe aus dem Anschauen und Genuß der Vollkommenheiten. Wenn wir nun wohl auf uns Achtung geben und nachforschen, welche Tone vor andern unser Gehör vergnügen, so werden wir finden, daß es der übereinstimmende Dreyklang, oder die Octave, Quinte und Terz ist. Da nun diese Tone vor andern das Gehöre vergnügen, so müssen sie auch vor andern vollkommen seyn, und da die Octave, Quinte und Terz beständig in Gesellschafft miteinander sind, so daß bey dem Schluß einer Musik alle andere Tone ausgeschlossen, und dem Gehör das größte Vergnügen geben, so ist Sonnenklar, daß diese drey Tone allein vollkommene Consonanzen sind. Die Musikverständigen im vorigen Jahrhundert haben öffters vor und wider die Vollkommenheit der Terz gestritten, da sie doch nicht zuvor bestimmet, was sie unter vollkommen verstehen. Ist dieses richtig ausgemachet, so fället alles Mißverständniß weg. Eine vollkommene Conso-

Die Ordnung erforderte es zwar, daß wir von der Theilung der Quarte, oder Diatesseron handelten; da aber dieses Intervall nicht getheilet werden kan, weil desselben Theiler, oder mittlere Grösse die Zahl sieben wäre, 8. 7. 6, welche Zahl in Theilung der Rationen nicht kan gebrauchet werden, wie ein ieder, der es versuchen will, erfahren kan, so schreiten wir zur Theilung der grossen Terz, oder des Ditoni.

Das XIX. Capitel.

Von der Theilung der grossen Terz oder des Ditoni.

Aus der Theilung der grossen Terz 5. 4. entspringen zwey Intervalle, die Sesquioctave, oder der grosse Ton 9. 8, und die Sesquinone, oder der kleine Ton, 10. 9, welches dissonirende Intervalle sind, darum weil sie von den Ohren als unangenehme Tone empfunden werden, vielleicht weil ihre Grössen zusammen genommen die Zahl 6 gedoppelt überschreiten, und daher dergleichen Töne Vibrationen sehr schwer vereiniget werden.

Dieses sind die Intervallen, so durch die Theilung entspringen. Die übrigen, als die Grosse Sexte, oder grosses Hexachordon, die kleine Sexte, oder kleines Hexachordon, und alle zusammengesetzte Intervalle

sonanz aber ist, die wegen ihrer Eigenschafften keine Auflösung nöthig hat, und daher das Gehör völlig zufrieden ist. Eine unvollkommene Consonanz wird genennet, die wegen ihrer Eigenschafften eine Auflösung nöthig hat, und daher das Gehör noch mehr erwartet. Nun aber ist klar, daß im harmonischen Dreyklang die Terz keine Auflösung mehr nöthig hat; und daher das Gehör zufrieden ist, also ist auch die Terz eine vollkommene und keine unvollkommene Consonanz, wie noch einige etwan glauben. Was manche anführen, daß deßwegen die Terz keine vollkommene Consonanz seyn könne, weil sie unvollkommener ist als die Octave und Quinte, das will gar nichts sagen, denn wenn sie aus diesem Grunde keine vollkommene Consonanz wäre, so wäre auch die Quinte, keine vollkommene Consonanz, weil sie unvollkommener als die Octave, welches abgeschmackt zusagen ist.

valle werden durch die Zusammennehmung, der kleine und grosse halbe Ton aber nebst dem Comma, durch die Abziehung gefunden, wie wir unten sehen werden. Nun sey

Das XX. Capitel

Von der Zusammensetzung der grossen und kleinen Sexte.

Die grosse Sexte wird also genennet, weil sie im Diatonischen Geschlecht die sechste Stelle einnimmt. Sie wird zusammen gesetzet aus der grossen Terz und ordentlichen Quarte also:

$$\begin{array}{cc} 5 & 4 \\ 4 & 3 \\ \hline 20 & 12 \\ \hline 5 & 3 \end{array}$$

Hieraus erhellet, daß sie ihren Sitz in der übertheilenden Art hat, nemlich im zwey übertheilenden Dreytheil, welches die erste Gattung dieser Art ist, und auch auf die Weise, wie oben cap. 7, gesaget worden, kan hervorgebracht werden, wenn man nemlich aus dem Einmahleins die Zahl 3 vor die kleinere Zahl, und nach Ubergebung der Zahl 4, die Zahl 5 vor die grössere Zahl nimmt. z. E. $\frac{5}{3}$, welche Ration die grosse Sexte vorstellet. Man kan sie auch heraus bringen, wenn man die Sesquinone und die anderthalb also zusammen nimmt:

$$\begin{array}{cc} 3 & 2 \\ 10 & 9 \\ \multicolumn{2}{c}{(6} \\ \hline 30 & 18 \\ \hline 5 & 3 \end{array}$$

Ob nun gleich dieses Intervall seinen Sitz in der übertheilenden Art hat, von welcher nach der Lehre der Pythagoräer lauter dissonirende Intervalle entspringen, so sind doch die Sexten durch die Länge der Zeit unter die unvollkommenen Consonanzen gezehlet worden, und werden auch heute zu Tage also in der Composition gebrauchet. So viel von der kleinen Sexte.

Die

Die kleine Sexte wird, wie schon oben gesaget worden, aus den wesentlichen Grössen der grossen Sexte gezeuget, indem die Zahl 3 und 5 zusammen genommen wird, welches 8 gibt vor die grössere Zahl; nun wird die grössere Zahl der grossen Sexte zur kleinern Zahl genommen, wodurch man denn diese Ration hat $\frac{8}{5}$ welches die Gestalt der kleinen Sexte ist. Durch die Zusammennehmung aber entstehet sie also: man nehme die Ration Sesquitertiá, oder die Quart, und die Ration Sesquiquintá, oder die kleine Terz zusammen, folgender Gestalt:

4	3
6	5
(3	
24	15
8	5

welches die Ration der kleinen Sexte ist.

Hier kan man fragen, da die kleinen und grossen Sexten und Terzen unvollkommene Consonanzen sind, 16) welche denn von ihnen unvollkommener? ich halte davor, wenn wir ihre wesentlichen Grössen betrachten, daß die kleine Terz unvollkommener sey als die grosse, weil jener Grössen zusammen genommen 11 geben, dieser aber, nemlich der grossen Terz Grössen, 5. 4, auf gleiche Weise zusammen genommen, 9 ausmachen. So ist auch von Sexten zu urtheilen. Allein da in dieser Sache nicht so wohl auf die Beschaffenheit der Grössen, als vielmehr auf die Art der Verhältnisse gesehen wird, die Terzen aber ihren Siz in der übertheiligen Art von Verhältnissen haben, welche Art besser als die übertheilende Art von Verhältnissen ist, da die Sexten ihren Sitz haben, so sind auch diese ohne Unterscheid vor unvollkommener zu halten. Diese Meinung wird noch dadurch bekräfftiget, daß die Ohren bey der Harmonie der Terz vollkommen zu frieden sind, und nichts weiter zu verlangen scheinen, siehe num. 7. Nicht aber ist es auch so bey den Sexten, wovon die Harmonie, als die noch nicht zu Ende, die Ohren,

16) Die vorhergehende Anmerckung wird iederman so von der Vollkommenheit der Terz überzeugen, daß ich nicht werde nöthig haben ins künfftige mehr was zu sagen, wenn der Verfasser sie vor unvollkommen ausgibt

ren, die hierin gewiß urtheilen, nicht auch also billigen, S. num. 8. sondern, wie die Erfahrung lehret, unten noch die Octave verlangen, also: siehe num. 9.

Es ist noch übrig in diesem Capitel von der Septime, oder dem grossen und kleinem Heptachord zu handeln, welche ebenfalls durch die Zusammennehmung auf diese Weise gefunden werden: Man nehme die Ration anderthalb, oder die Quinte, und die Ration Sesquiquarta oder die grosse Terz zusammen, also:

3	2
5	4
15	8

so wird man die Ration sieben übertheilende Achttheil (super septem partiens octauas) haben, welches die Gestalt der grossen Septime, eines dissonirenden Intervalls: Will man aber die Ration der kleinen Septime finden, so nehme man die Ration Sesquialtera und die Ration Sesquiquinta zusammen,

3	2
6	5
18	10
9	5

da alsdenn die Ration vier übertheilende Fünftheil entspringet, welche die Verhältniß der kleinen Septime ausmachet, so gleichfalls ein dissonirendes Intervall ist.

Endlich ist hier noch übrig, daß die Verhältnisse der grossen Quart und der falschen Quinte untersuchet werden, welches ebenfalls zwey dissonirende Intervalle sind. Die Ration der grossen Quarte wird gefunden, wenn man zwey Tone in der Ration Sesquioctavâ und einen Ton in der Ration Sesquinonâ folgender Gestalt zusammen nimmt:

9	8
9	8
10	9
(9	
180	576
(2	
90	64
45	32

welche

welche Ration die dreyzehn übertheilende zwey und dreyßig Theil ist, die Verhältniß der grossen Quarte. Die falsche Quinte aber wird zusammen gesetzet, wenn man die Quarte und den grossen halben Ton zusammen nimmt:

4	3	
16	15	
64	45	die neunzehn übertheilende fünf und vierzig Theil.

Da man nun alle Intervalle gefunden, die innerhalb der Octave enthalten sind im diatonischen Geschlecht, ausgenommen den grossen und kleinen halben Ton und das Comma, diese aber nicht durch die Zusammennehmung, sondern durch die Abziehung zu suchen sind, so muß ein neues Capitel gemachet werden.

Das XXI. Capitel.

Den grossen und kleinen halben Ton und das Comma vorzustellen.

Der grosse halbe Ton ist der Unterscheid, oder dasjenige Intervall, um welches die Sesquitertia die Sesquiquartane überschreitet, und wird durch Abziehung der einen Ration von der andern auf diese Art gefunden:

4 X 3		Sesquialtera.
5 X 4		Sesquiquarta.
16	15	Der Unterscheid, oder grosse halbe Ton.

Diese Ration funfzehn und ein übriger Theil macht den grossen halben Ton aus.

Der kleine halbe Ton ist der gefundene Unterscheid zwischen der Sesquiquarte und Sesquiquinte z. E.

5 X 4		Sesquiquarte
6 X 5		Sesquiquinte
25	24	der Unterscheid vier und zwanzig und ein übriger Theil.

Das Comma ist derjenige Unterscheid, um welchen der grosse Ton

Ton grösser ist als der kleine Ton, wie aus der Abziehung der Sesquinone von der Sesquioctave klar ist:

9 X 8 grosser Ton.
10 X 9 kleiner Ton.

81 80 Comma.

Das sind alle einfache Intervalle, welche entweder unmittelbar oder mittelbar aus der Theilung der Octave des Ptolomäi entspringen, welche ohne Zweifel die beste ist, und die man hier in der Ordnung, wie sie hervor gebracht werden, mit ihren wesentlichen Grössen und Nahmen in folgender Tabelle sehen kan:

Einfache Intervalle.

Octave	2	1	Diapason oder doppelte.
Quinte	3	2	Diapente oder anderthalb.
Quarte	4	3	Diatesseron oder Sesquitertia.
Grosse Terz	5	4	Ditonus oder Sesquiquarta.
Kleine Terz	6	5	Semiditonus oder Sesquiquinta.
Grosser Ton	9	8	Sesquioctava.
Kleiner Ton	10	9	Sesquinona.
Grosse Sexte	5	3	Grosses Hexachord oder zwey übertheilende Dreytheil.
Kleine Sexte	8	5	Kleines Hexachord, oder dreyübertheilende Fünftheil.
Grosser halber Ton	16	15	Sesqui decima quinta.
Kleiner halber Ton	25	24	Sesqui vigesima quarta.
Comma	81	80	Sesqui octogesima.
Tritonus	45	32	Dreyzehn übertheilende zwey und dreyssig theil.
Falsche Quinte	64	45	Neunzehn übertheilende fünf und viertzig theil.

Ob man gleich einige von diesen Intervallen gewissermassen zusammen gesetzte nennen kan, weil sie mit zusammen genommenen Intervallen nothwendig müssen vorgestellet werden; als wie die grosse Sexte aus der grossen Terz und der Quarte: und die kleine Sexte

aus

aus der kleinen Terz und der Quarte: oder doch wenigstens können also vorgestellet werden, als wie die falsche Quinte aus der grossen und kleinen Terz u. s. fort, so werden doch eigentlich nur diejenigen unter dem Nahmen der zusammengesetzten Intervallen begriffen, welche mit der Octave verbunden solche in der Ausdehnung überschreiten, als: die None, Decime, Undecime, Duodecime ꝛc. und die weder ihrer Natur noch dem Gebrauch nach, etliche wenige ausgenommen, von ihren einfachen Intervallen unterschieden sind. Wir wollen sehen auf was Weise sie zusammen zusetzen sind.

Das XXII. Capitel.

Von den zusammen gesetzten Intervallen, und von der Art, wie solche zusammen gesetzt werden.

Es ist oben gesaget worden, daß man eigentlich nur diejenigen zusammengesetzte Intervalle nenne, welche mit der Octave verbunden werden, welches geschiehet, wenn man ein gewisses Intervall mit der Octave zusammen nimmt. Wer z. E. die kleine None zusammen setzen will, der muß die Verhältniß der Octave und des grossen halben Tons 16. 15 folgender Gestalt zusammen nehmen:

$$\begin{array}{cc} 16 & 15 \\ 2 & 1 \\ \hline 32 & 15 \end{array}$$

Bey Zusammsetzung der grossen None wird der grosse Ton und die Octave zusammen genommen also:

$$\begin{array}{cc} 2 & 1 \\ 9 & 8 \\ \hline 18 & 8 \\ \hline 9 & 4 \end{array}$$

Um die kleine Decime zu finden, muß man auf gleiche Weise die Octave und die kleine Terz zusammen nehmen:

2 1
6 5
———
12 5

So auch bey den übrigen.

Wenn aber zu einer gedoppelten Octave noch ein Intervall hinzu gethan wird, wie hier in diesem Exempel

2 1
2 1
9 8
———
36 8
———
18 4

so heisset die Ration 18. 4. der doppelt zusammengesetzten grossen None ein doppelt zusammengesetztes Intervall.

Wird zu der Octave, dreymahl genommen, noch ein Intervall hinzu gethan, so heisset es ein dreyfach zusammen gesetztes Intervall, als wenn iemand die dreyfach zusammen gesetzte Decime haben wolte, so thut man zur Octave, dreymahl genommen, noch die grosse Terz hinzu also:

2 1
2 1
2 1
5 4
———
40 4

da man denn die zehnfache Ration hat, welches die Gestalt der grossen dreyfach zusammengesetzten Decime ist.

Hier folget eine Tabelle von den ersten oder einmahl zusammen gesetzten Intervallen, wobey man die übrigen, zwey, drey, viermahl zusammengesetzten weggelassen, um verdrießliche Weitläuftigkeit zu vermeiden. Denn wer sich besinnet, was oben gesaget worden, der wird sie leicht finden können.

Erste zusammengesetzte Intervalle.

Kleine None	32	15	Octave und grosser halber Ton
Grosse None	9	4	Octave und grosser Ton
Kleine Decime	12	5	Octave und kleine Terz
Grosse Decime	5	2	Octave und grosse Terz
Zusamen gesetzte gr. Quarte	45	16	Octave und grosse Quarte
Zusammen gesetzte Quarte	8	3	Octave und Quarte
Zusamen ges. falsche Quinte	128	45	Octave und falsche Quinte
Zusammen gesetzte Quinte	3	1	Octave und Quinte
Zusamen ges. kleine Sexte	16	5	Octave und kleine Sexte
Zusamen gesetzte gr. Sexte	10	3	Octave und grosse Sexte
Zusamen ges. kleine Septime	9	5	Octave und kleine Septime
Zusamen ges. grosse Septime	15	4	Octave und grosse Septime
Zusamen gesetzte Octave	4	1	Octave doppelt genommen.

Dieses wird geneigter Leser zu meinem Endzweck zureichend seyn, womit du gleichsam als mit einem Licht das Finstere dieser sehr weitläuftigen Wissenschafft vertreiben, und durch Hülffe dessen, deine Begierde zu wissen sättigen kanst. Ich weiß gar wohl, daß ich die Sache in Ansehung ihrer Grösse kaum berühret. Ich wolte aber darauf nicht mehr Zeit wenden, damit ich nicht unter die Censur des Cicero kommen möchte, welcher im I Buch von den Pflichten erinnert: Man soll nicht allzugrossen Fleiß, und viele Arbeit auf dunckle Sachen wenden, die nicht schlechterdings nothwendig sind. Denn wer weiß nicht, daß das alte System mit mit seinen Tetrachorden, und die drey griechischen Geschlechte, das Diatonische, Chromatische, Enarmonische verfallen, da das neue System der heutigen Musik eingeführet worden? wodurch es gekommen ist, daß die meisten Intervalle der Musik, die aus rationalen Proportionen bestehen, mehr sich auf das Gehöre als auf die Vernunft gründen. Ja, vielleicht wird iemand den Einwurff machen: Also verdienet wenigstens unsere heutige Musik, die auf keinen gewissen

und untrüglichen Gründen stehet, sondern nur auf dem betrüglichen Urtheil der Ohren beruhet, keinesweges den Nahmen Wissenschafft. Hierauf antworte ich, daß solches der Würde und Untrüglichkeit unserer Musik gar nicht entgegegen ist. Denn wenn zu beyden Tonen, dem grossen und kleinen, zu dem grossen und kleinen halben Ton, und noch einigen kleinern Intervallen, zu iedem noch eine besondere Taste hinzugethan würde, welches viele Musikverständige, so wohl alte als neue mit ihren Tasten in der That selbsten gezeiget haben, so könte man allerdings alle itzt eingeführte Intervallen nach ihren rationalen Proportionen haben, besonders nach Ptolomäi Theilung. Da man aber gesehen, daß diese Einrichtung der Tasten sehr viel Beschwerlichkeit verursachet, und man doch darauf bedacht war, wie bey dem Mangel der Intervallen solche könten erweitert, und die vollkommenen Consonanzen erhalten werden, hat man den Ton und halben Ton in zwey gleiche Theile zu theilen sich bemühet. Da man aber erfahren, daß solches in Zahlen nicht angehet, ist das Ohr zu Hülffe genommen worden, indem man von dem einem Theil einem fast gar nicht mercklichen Theil weggenommen, und dem andern zugesetzet, durch welche Bemühung man die Beschwerlichkeit der vielen Tasten aufgehoben, und es dahin gebracht, daß man bey unserer Musik, welche nun von der Armuth der Intervallen, als einem Gefängniß, befreyet worden, ein ungemein weites Feld vor sich hat, da man bald da bald dorthin sich begeben kan; Wenn nur die Componisten und Organisten sich vernünftig in Schrancken hielten, und nicht aus Unwissenheit und allzu grosser Begierde durch allerhand fremde Tone zu gehen, auf eine allzufreye Art, zumahl auf der Orgel herum schweiften. Hierdurch kan schwerlich vermieden werden, daß das Gehöre statt eines angenehmen und lieblichen Gesanges, nicht solte ein verdrießliches und rauhes Geheule vernehmen.

Was vor Vortheil und Pracht die Musik auf diese Art erhalten, und wie viel Lob deßwegen der erste Urheber, welcher Ruhm mit allem Recht dem alten Philosophen Aristoxen zugeeignet wird, verdiene, kan niemand, der sich auch nur ein bißgen in der Musik umgesehen, unbekandt seyn. Ob wohl das, so ich itzo von der Einrichtung der heutigen

Musik

Musik vortragen will, mehr zum andern Buch, nemlich zum practischen Theil zu gehören scheinet, so habe ich doch vor rathsamer gehalten, solches am Ende dieses Buches anzuhängen, damit der Eingang des folgenden Buches so gleich mit Lectionen, die vorgeschrieben werden sollen, kan angefangen werden. 17)

Das XXIII. und letzte Capitel.

Vom heutigen musikalischen System.

Da man die Ungleichheit der Tone und halben Tone aufgehoben, sind auch die drey griechischen Geschlechte abgeschaffet worden, wie ich oben gedacht, und wird sich solches hier zu erinnern nicht undienlich seyn: Die Nothwendigkeit hat derowegen ein anderes System eingeführet, und jene drey Geschlechte auf zwey gesetzet, das Diatonische und Chromatische, welches in die Stelle der Griechischen gekommen, und also aussiehet: Siehe Tab. I. num. 10.

Da aber der Menschen unersättliche Begierde, die immer was anders und neues verlanget, noch nicht mit diesen zwey Geschlechten vergnügt war, so haben die Componisten in ihren Compositionen solche vermischt angebracht, welches auch itzo überall eingeführet ist, und ich solches auch vor gut halte, weil man sich nach der Zeit richten muß. Doch sind die Componisten zu erinnern, daß sie dieses vermischte Geschlecht nicht in den Compositionen a Capella, die man ohne Orgel abzusingen pfleget, gebrauchen möchten; sonsten können sie versichert seyn, daß sie den gehofften Endzweck niemahls erreichen werden, denn

 bey

17) Was itzo der Verfasser gesaget, das gehöret eigentlich zu der Lehre von der Temperatur, einem wichtigen Theil der theoretischen Musik. Weil aber dieses Werck hauptsächlich vor die practischen Musikverständigen geschrieben ist, denen nicht allzeit mit weitläuftigen Beweissen von dergleichen Dingen gedienet, der Verfasser auch hierin gantz kurtz gegangen, so will ich gleichfalls mit mehrern Anmerckungen mich nicht aufhalten, sondern diejenigen, so hiervon umständliche Nachricht verlangen, auf die musikalische Bibliothek verweisen, in welcher alles, was hieher gehöret, nach und nach vorkommt.

bey diesem Styl kan kein anderes als blos das Diatonische gebrauchet werden. Diese wichtige Erinnerung, die mich der vielfältige Gebrauch und die Erfahrung gelehret, will ich allen auf das beste empfohlen haben.

Nachdem ich nun die Gleichheit der Tone und halben Tone voraus gesetzet, gehe ich auf die itzo gewöhnlichen Intervalle, und mache den Anfang.

Vom Einklang.

Das der Einklang unter den Intervallen nicht kan begriffen werden, ist daher klar, weil sein Wesen in der Ration der Gleichheit bestehet; wie 1 zu 1 zwischen dessen Grössen in Ansehung der Höhe kein Unterscheid ist. Weil aber doch offenbar ist, daß dessen Grössen unter allen Consonanzen am vollkommensten übereinstimmen, so kan er von der Zahl der Consonanzen so gar nicht ausgeschlossen werden, daß vielmehr zu behaupten ist, daß er die vollkommenste Consonanz unter allen sey, woran kein practischer Musikverständiger zweifeln kan. Das Wort Einklang erkläret selbsten, daß er sey eben derselbe Klang von zwey Saiten oder Stimmen, welcher in Noten also ausgedruckt wird. Siehe Tab. I. num. II. Den Gebrauch desselben wollen wir, wie den Gebrauch der übrigen Consonanzen und Dissonanzen im folgenden Buch erklären, itzo soll nur das Wesen derselben betrachtet werden, da wir von der Secunde anfangen und nach der natürlichen Ordnung hinauf steigen. 18)

Von der Secunde.

Die Secunde ist zweyerley, die große und die kleine. Die kleine bestehet aus einem halben Ton, und die grosse aus einem ganzen, wie num. 12. Tab. I.

Die Terz ist gleichfalls zweyerley, die große und die kleine; diese bestehet aus einem gantzen und einem halben Ton. z. E. re, fa: die grosse aber aus zwey Tonen. z. E. ut, mi: Siehe Tab. I. n. 13.

Die

18) Siehe ein mehrers von Einklang in Printzens musikalischer Kunstübung vom unisono, und in der musikalischen Bibliothek II Thl. I Band. S. 36 bis 48.

Die Quarte ist dreyerley: die ordentliche Quarte, die verkleinerte und die grosse, oder Tritonus. Die ordentliche Quarte bestehet aus zwey ganzen und einem halben Ton. z. E. ut, fa. Die verkleinerte aus zwey halben Tonen und einem ganzen Ton. z. E. mi fa. Die grosse Quarte bestehet aus drey Tonen. z. E. fa, mi. Die Exempel werden die Sache deutlicher machen. Sihe Tab. I. num. 14.

Die Quinte ist zweyerley, die ordentliche und die falsche. Die ordentliche bestehet aus drey und einem halben Ton z. E. ut, sol, und re la. Die falsche Quinte bestehet aus zwey halben Tonen, und zwey Tonen. z. E. mi fa, re mi fa. Siehe Tab. I num. 15.

Hier ist anzumercken, daß von einigen neuern nach dem Exempel ansehnlicher Männer die übermäßige Quinte in ihren Compositionen eingeführet worden, dessen Gebrauch, wenn solches mit Verstand geschiehet, nicht zu verachten ist, wie mich selbsten die tägliche Erfahrung belehret, und ich sie deßwegen im folgenden Buch erläutern und beybringen werde.

Die übermäßige Quinte bestehet aus drey gantzen und zwey halben Tonen also: Siehe Tab. I num. 16.

Die Sexte ist auch zweyerley, die grosse und die kleine. Die grosse bestehet aus vier gantzen und einem halben Ton, z. E. ut la. Die kleine bestehet aus drey gantzen und zwey halben Tonen z. E. re fa. Siehe Tab. I num. 17. Hier könte auch von der übermäßigen Sexte, welche die heutigen Componisten häufig brauchen, geredet werden; ich habe aber den Gebrauch derselben niemahls billigen können, wovon ich die Ursach im folgenden Buch sagen will; doch habe ich sie hieher setzen wollen, nicht so wohl daß man sie gebrauchen, als vielmehr vermeiden solle. S. Tab. I. num. 18. Sie bestehet aus fünf Tonen.

Die Septime ist gleichfalls zweyerley, die grosse und die kleine. Die grosse bestehet aus fünf Tonen und einem halben Ton z. E. ut, mi. Die kleine bestehet aus vier Tonen, und zwey halben Tonen: re fa. Siehe Tab. I. n. 19.
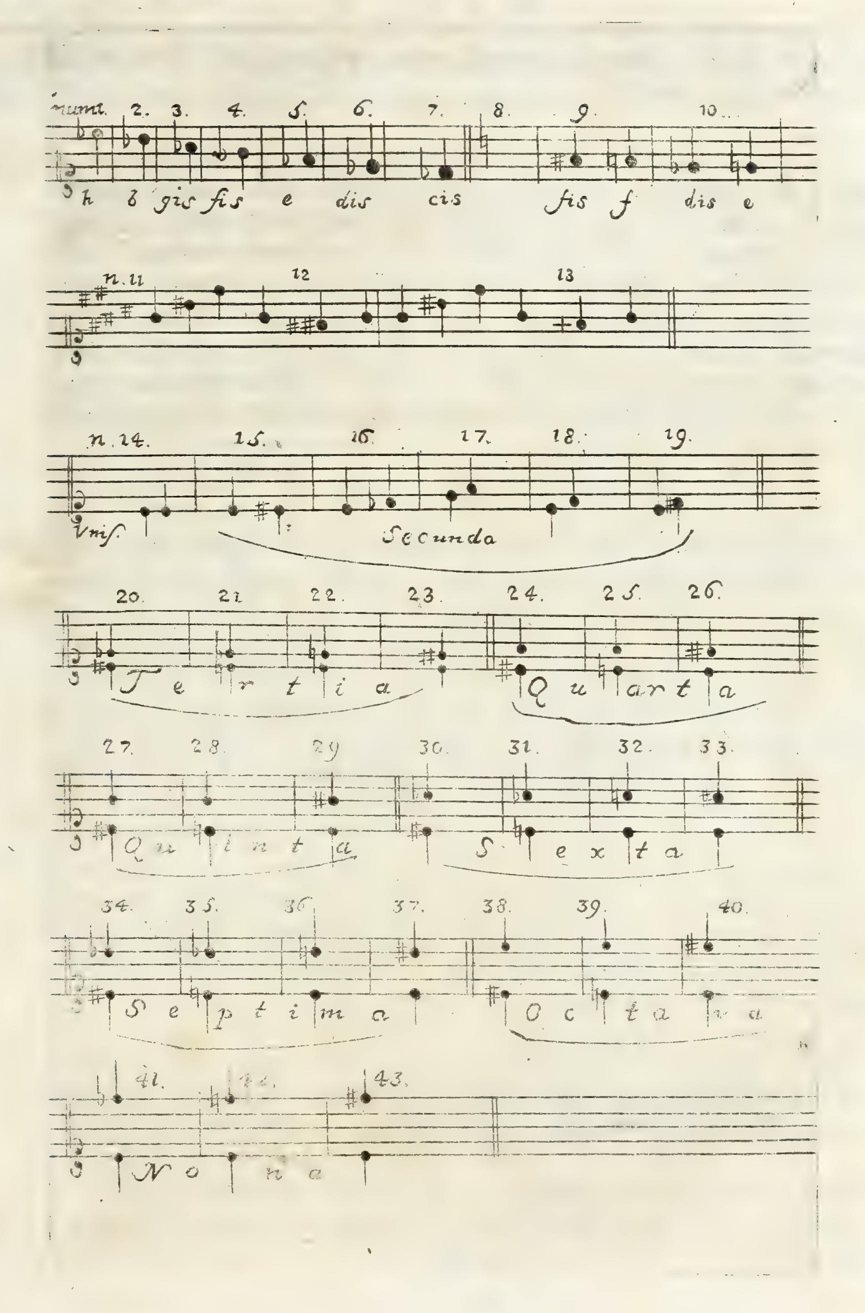
Die Octave bestehet aus fünf gantzen und zwey halben Tonen, und kan nicht verändert weder erweitert noch verkürtzet werden z. E. S. Tab. I. n. 20.

Die

Die Gestalt von allen einfachen Intervallen nach ihrer Reyhe. Siehe Tab. I. n. 21. und eben diese Intervalle einmahl zusammengesetzet. num. 22.

Eben so ist es auch mit den zweymahl zusammen gesetzten Intervallen, da man von der andern Octave anfänget. 19) Bis

19) Was Tab. I. n. 21. und 22. vom Hr. Verfasser vorgetragen worden, ist gantz gut, aber nicht zureichend, alle Intervalle, so itzo im Gebrauch sind, kennen zulernen. z. E. die Secunde ist viererley, und der Herr Verfasser führet nur zweyerley an; So hat man auch vier verschiedene Terzen, und unser Meister redet nur von zweyen, welche Beschaffenheit es auch mit den übrigen Intervallen hat. Ich muß derohalben die Sache deutlich ausführen, finde aber vor nöthig erst die Zeichen zu erklären, die vor die Noten gesetzet werden. Diese sind ein doppeltes Kreutz, ein rundes und ein viereckigtes b. Das runde b erniedriget einen halben Ton z. E. zwischen den zwey obersten Linien stehet im Discant c, stehet aber ein b vor, so wirds einen halben Ton niedriger, und also zu h. Siehe in der hier bey gedruckten Kupfertafel num. I.



num. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
h b gis fis e dis cis fis f dis e
n. 11 12 13
n. 14. 15. 16. 17. 18. 19.
Vnis.
Secunda
20. 21 22. 23. 24. 25. 26.
Tertia
Quarta
27. 28. 29 30. 31. 32. 33.
Quinta
Sexta
34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
Septima
Octava
41. 43.
Nona



Bis hieher sind die consonirenden Intervalle mit den dissonirenden ohne Unterscheid vorgestellet worden, nun ist noch übrig, daß sie besonders

Stehet vor h ein b, so wird es zu b. n.2. Stehet vor a ein b, so wird es zu gis, n. 3. Stehet vor g ein b, so wird es zu fis. n.4. So wird f, e, d, zu e, dis, cis, wenn b vorstehen n.5.6.7. Wie es in einer Octave ist, so ist es in allen Octaven, der Schlüssel sey wie er wolle. Damit man aber nicht immer, wenn diese so genannten halbe Tone vorkommen, zwischen den Noten Kreutze und b setzen darff, so schreibet man sie ein vor allemahl gleich vorn auf die Linie. num. 11. Weil aber manchmahl nach Beschaffenheit der Umstände die Tone nicht um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden sollen, wenn gleich vorn auf der Linie am Orte eines solchen Tons ein Kreutz oder b stehet, so hat man ein Zeichen erfinden müssen solches anzudeuten. Es ist zu solchem das so genannte viereckigte b. n. 8 erwehlet worden, und da solches das b so wohl als das Kreutz aufhebet, und den Ton wieder an seinen vorigen Ort herstellet, so ist leicht zu erachten, daß es bald einen halben Ton erhöhet, bald einen halben Ton erniedriget. z. E. Es stehet vor f ein Kreutz, so wird es fis, folget nun hernach das viereckigte b vor f, so zeiget es an, daß das Kreutz nicht mehr gilt, und also wieder f ist. n. 9. Stehet vor e ein b, so wird es dis, stehet aber das viereckigte b wieder vor, so wird es wieder, wie anfangs zu e, n. 10. So wie das runde b einen halben Ton erniedriget, so erhöhet das Kreutz hingegen einen halben Ton. z. E. num. 11. ist aus g, h und d, weil Kreutze vorstehen, gis, c und dis geworden. Manchmahl stehet ein gedoppeltes Kreutz vor einer Note, und wird also die Note dadurch einen gantzen Ton höher, wovon das eine Kreutz schon mehrentheils vorn stehet. So ist n. 12. f zu g geworden. Die Neuern machen statt des gedoppelten Kreutzes ein einfaches, n. 13. Es erniedriget also auch ein gedoppeltes bb, so vor einer Note stehet, einen gantzen Ton. Da man diese Zeichen, die einen halben Ton erhöhen und erniedrigen, eingeführet, so sind auch verschiedene Intervallen dadurch erhöhet und erniedriget worden, und haben deßwegen dieselben besondere Beynahmen erhalten, welche also heissen:

Der einstimmige Klang, n. 14. bestehet aus zwey gleichen Klängen, und ist kein Intervall, und nur deßwegen hieher gesetzet, damit

 man

ders beschrieben werden, damit man desto besser unterscheiden kan, was vor welche dergleichen sind, und wie sie beschaffen. Was eine Consonanz

man die Fortschreitung vom Unisono bis zu der Octave sehen kan. Denn auch die Nonen sind in der That erhöhete Secunden.

Die Secunde ist viererley. Die verkleinerte, (diminuta) die kleine, (minor) die grosse, (major) und die übermäßige, (superflua.) Die verkleinerte Secunde bestehet aus einem kleinen halben Ton, n. 15. die kleine Secunde ist zweyerley, und entweder aus einem grossen; oder kleinen halben Ton zusammen gesetzet. Die so aus einem kleinen halben Ton bestehet, wie num. 16, ist mit der verkleinerten Secunde num. 1. auf dem Clavier einerley, wird aber wegen des verschiedenen Gebrauchs anders geschrieben, n. 17. Die grosse Secunde bestehet aus einem gantzen Ton, n. 18. Die übermäßige Secunde bestehet aus einem gantzen und kleinen, oder grossen halben Ton n. 19. und ist auf dem Clavier mit der kleinen Terz, nicht aber im Gebrauch und Schreiben einerley.

Die Terz ist wieder viererley. Die verkleinerte, kleine, grosse und übermäßige. Die verkleinerte Terz bestehet aus zwey grossen halben Tonen. Manchmahl nach Beschaffenheit der Leiter aus einem kleinen und grossen halben Ton, n. 20. und ist auf dem Griffbret im Clavier mit der grossen Secunde einerley, im Gebrauch aber sehr unterschieden. Die kleine Terz bestehet aus einem gantzen und grossen oder kleinen halben Ton, n. 21. Die grosse oder ordentliche Terz bestehet aus zwey gantzen Tonen, num. 22. Die übermäßige Terz bestehet aus zwey gantzen und einem halben Ton, n. 23. und ist auf dem Clavier mit der ordentlichen oder grossen Quarte einerley.

Die Quarte ist dreyerley. Die verkleinerte, ordentliche und übermäßige. Die verkleinerte Quarte bestehet aus einem gantzen, und zwey grossen halben Tonen, n. 24. nach Beschaffenheit der Leiter auch aus einem gantzen und einem kleinen, und einem grossen halben Ton. Auf dem Clavier ist es auch die grosse Terz. Die ordentliche Quarte bestehet aus zwey gantzen und einem halben Ton, n. 25. Die übermäßige Quarte bestehet aus drey gantzen Tonen, num. 26. Ist auf dem Clavier auch die kleine oder falsche Quinte.

Die Quinte ist gleichfalls dreyerley. Die kleine, grosse oder ordentliche und die übermäßige. Die kleine oder falsche Quinte bestehet

nanz und Dissonanz sey, ist nicht nöthig mit mehrern Worten zu erklären, indem aus den Nahmen schon bekandt ist, daß eine Consonanz sey, welche angenehm ohne einige Widerwärtigkeit in die Ohren fället, und das Gemüth belustiget. Hingegen eine Dissonanz, welche die Ohren als hart und rauh empfinden, und mehr Verdruß als Vergnügen ver-

het aus zwey gantzen und zwey halben Tonen, n. 27. Die ordentliche oder grosse Quinte bestehet aus drey gantzen und einem halben Ton. n. 28. Die übermäßige Quinte bestehet aus vier gantzen Tonen, n. 29. Ist sonst auch eine kleine Sexte auf dem Clavier.

Die Sexte ist viererley, nemlich die verkleinerte, kleine, grosse und die übermäßige. Die verkleinerte Sexte bestehet aus zwey gantzen und drey halben Tonen, n. 30. Ist auf dem Clavier mit der ordentlichen Quinte einerley. Die kleine Sexte bestehet aus drey gantzen und zwey grossen halben Tonen, n. 31. Die grosse Sexte bestehet aus vier gantzen und einem halben Ton, n. 32. Die übermäßige Sexte bestehet aus fünf gantzen Tonen, n. 33. Ist auf dem Clavier auch die kleine Septime.

Die Septime ist gleicher Gestalt viererley. Die verkleinerte, kleine, grosse, und die übermäßige. Die verkleinerte Septime bestehet aus drey gantzen und drey halben Tonen. n. 34. Ist auf dem Clavier auch die grosse Sexte. Die kleine Septime bestehet aus vier gantzen und zwey halben Tonen, n. 35. Die grosse Septime bestehet aus fünf gantzen und einem halben Ton, n. 36. Die übermäßige Septime bestehet aus sechs gantzen Tonen. Ist auf dem Clavier mit der Octave einerley. n. 37.

Die Octave ist dreyerley. Die verkleinerte, grosse und die übermäßige. Die verkleinerte Octave bestehet aus vier gantzen und zwey halben Tonen. n. 38. Die ordentliche, oder grosse Octave bestehet aus fünf gantzen und zwey halben Tonen. n. 39. die übermäßige Octave bestehet aus sechs gantzen und einem halben Ton, n. 40.

Die None ist auch dreyerley. Die kleine, die grosse und die übermäßige. Die kleine None bestehet aus fünf gantzen und drey halben Tonen, n. 41. Die grosse None bestehet aus sechs gantzen und zwey halben Tonen, n. 42. Die übermäßige None bestehet aus sechs gantzen und drey halben Tonen, n. 43. Die verschiedene Intervallen stecken in allen Musikleitern, nach dem man einen Ton zum Grunde leget. Siehe meine Anfangsgründe des Generalbasses S. 52. folg.

ursachet. Consonanzen sind 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8, mit ihren zusammengesetzten Intervallen. Von diesen sind einige vollkommen, einige unvollkommen. Vollkommene Consonanzen sind der Einklang die Quinte und Octave. Unvollkommene sind die Sexte und die Terz. Die übrigen, als die Secunde, die Quarte, die falsche Quinte, die grosse Quarte, die Septime mit ihren zusammengesetzten Intervallen sind Dissonanzen. 20) Dieses sind die Elemente, aus welchen alle Zusammenstimmung der Musik gemacht wird. Der Endzweck derselben ist zu ergötzen. Die Ergötzung verursachet die Verschiedenheit der Töne. Die Verschiedenheit entspringet, wenn man von einem Intervall zum andern fort schreitet. Die Fortschreitung entstehet durch die Bewegung, dahero noch zu erklären übrig ist, was die Bewegung sey.

Die musikalische Bewegung ist der Umfang, wodurch man von einem Intervall zu einem andern gehet, so entweder höher oder tiefer ist, da dieses auf dreyerley Art geschehen kan, so ist auch die Bewegung dreyerley:

Die gerade Bewegung, (motus rectus) die widrige, (contrarius) und die Seitenbewegung, (motus obliquus.)

Die gerade Bewegung geschiehet, wenn zwey oder mehr Stimmen mit einander auf oder absteigen, Stufenweise oder durch Sprünge, wie hier aus beygefügtem Exempel erhellet. Siehe Tab. I. num. 23.

Die widrige Bewegung ist, wenn ein Theil hinauf steiget, da der andere hinunter gehet, oder auch im Gegentheil, entweder Stufenweise oder durch Sprünge. Siehe Tab. I. num. 24.

Die Seitenbewegung ist, wenn ein Theil Sprung- oder Stufenweise sich fort beweget, da indessen der andere unbeweglich stehen bleibet, wie hier aus beygefügten Exempeln Tab. II. Fig. I. zu sehen ist.

Nachdem man sich diese dreyfache Bewegung bekandt gemacht, ist zu sehen, wie man sich solcher im Gebrauch bedienet, welche Lehre in diesen vier Hauptregeln enthalten ist.

Erste

20) Vermöge der 14ten und 15ten Anmerckung erhellet, daß diese Eintheilung der Consonanzen nicht richtig sey, sondern also gemachet werden müsse: Vollkommene Consonanzen sind ausser dem Einklang, die Octave, die Quinte, und die Terz, und unvollkommene, die Quarte und die Sexte. Die übrigen Intervallen heissen Dissonanzen.

Erste Regel.

Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz gehet man entweder durch die widrige oder Seitenbewegung.

Die andere Regel.

Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen durch alle drey Bewegungen.

Dritte Regel.

Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen durch die widrige oder Seitenbewegung.

Vierte Regel.

Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen durch alle drey Bewegungen. Wobey zu mercken, daß die Seitenbewegung in allen vier Fortschreitungen erlaubet sey. 21) An der Erkänntniß dieser dreyfachen Bewegung und derselben rechtem Gebrauch, hänget, wie man zu sagen pfleget, das Gesetz und die Propheten.

Dieses ist es, was wir zur theoretischen Musik, und das innere dieser Kunst einzusehen in diesem ersten Buch vorzutragen vor nöthig erachtet. Nun wollen wir zur Sache selbsten, und dem andern Theil dieses Werkes schreiten.

21) Nemlich wenn man gehet a) von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen. b) Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen. c) Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen. d) Von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen, und kan so wohl die Seiten- als widrige Bewegung in allen diesen vier Fortschreitungen, deren nicht mehr möglich sind, gebrauchen. Die gerade Bewegung aber hat nur bey der andern und vierten Fortschreitung statt. Zehlet man aber, wie billig, die Terzen auch mit zu den vollkommenen Consonanzen, so leidet die vom Verfasser erste gegebene Regel in Ansehung der Terzen eine Ausnahme, als bey welchen auch die gerade Bewegung kan angebracht werden. Wer wider diese vier Regeln handelt, der macht gewiß Quinten und Octaven, so wohl offenbare als verdeckte. Man hat also Ursach solche desto mehr zu beobachten, ie verdrießlicher die auf einander folgenden Quinten und Octaven in der geraden Bewegung ins Gehöre fallen.

Anderes Buch.

Gespräch.

Joseph.

Ich komme zu dir, hochzuehrender Lehrmeister, um mich in der Musik unterrichten zu lassen.

Aloysius. Was, du wilst die Composition erlernen?

Joseph. Ja.

Aloysius. Weißt du nicht, daß die Musik ein unerschöpfliches Meer ist, und kaum Nestors Jahre zu reichen in solcher vollkommen zu werden? Wahrhafftig, du unterniminst eine schwere Sache, ja eine Last, die, wie man zu sagen pfleget, schwerer als der Berg Aetna ist. Denn da es überhaupt bey ieder Erwehlung einer gewissen Lebensart eine mißliche Sache ist, als von welcher wohl oder übel getroffener Wahl, das gute oder widrige Glück der ganzen übrigen Lebenszeit abhänget; so muß derjenige sehr vorsichtig seyn, der sich auf die Musik legen will, ehe er sich darzu entschliesset. Denn ein Musikus und Poet wird gebohren. Man muß wohl nachdencken, ob man von Jugend auf einen besondern Trieb, und ungemeine Lust an der Harmonie empfunden? 22)

Joseph.

22) Die Musik ist eine der größten Wissenschafften, worzu wahrhafftig sehr viel erfordert wird, wenn man sie gründlich lernen will. Cicero sagt in den Tusculanischen Fragen im ersten Buch: Die Griechen hielten davor, daß in der Musik die größte Gelehrsamkeit stecke. Ein Scholiast des Aristophanis spricht: Unter dem Nahmen eines Musikverständigen verstunde man einen Mann, der aller Wissenschafften fähig war. Plato sagte: Die Musik sey eine grosse Weltweißheit. Dieses bekräfftiget auch der berühmte Hr. Richey in Hamburg, wenn er in einem Brief, so in Hr. Matthesons Crit. Mus. Part. II. befindlich, schreibet. Die Musik ist eine thätige Weltweißheit. Siehe musikal. Bibl. 3ten Th. I B. p. 15. Wer nemlich die Musik als ein Meister innen haben will, muß die gantze Weltweißheit, und Mathematik, die Poesie, Rede-

Joseph. Ja ganz ungemein. Denn so bald ich nur den geringsten Gebrauch meiner Vernunfft erlanget, habe ich recht vor Begierde gebrennt, und alle meine Sinnen und Gedancken auf die Musik geworffen, bin auch itzo noch recht von Begierde solche zu erlernen angeflammt; ja ich werde recht wider meinen Willen so zu sagen hingerissen, so daß mir die Musik Tag und Nacht in den Ohren klinget, daß ich also an der Wahrheit meines innerlichen Berufs gar nicht zweifle. Es schrecket mich auch die viele Arbeit nicht ab, welche ich durch Hülffe der Natur leicht zu überwinden gedenke. Denn ich habe von einem gewissen Alten gehöret: daß das Studiren mehr ein Vergnügen als eine Arbeit sey.

Aloysius. Ich bin über deine Neigung zur Musik sehr vergnüget. Ich will dir aber nur noch einen einzigen Einwurff machen, und wenn dieser gehoben ist, dich unter die Zahl meiner Schüler aufnehmen.

Joseph. Sage es frey heraus, hochzuehrender Lehrmeister. Ich bin gewiß, daß ich weder um dieser noch einer andern Ursach willen, von meinem Vorhaben abgehen werde.

Aloys. Vielleicht hoffest du durch diese Lebensart künfftig viele Reichthümer zu erlangen? wenn dieses ist, so ändre deinen Sinn und glaube mir. Denn auf dem Parnaß herrscht nicht Plutus, sondern Apollo. Diejenigen, welche reich werden wollen, müssen einen ganz andern Weg gehen.

Joseph. Keineswegs. Sey versichert, daß mich nichts anders zur Musik ziehet, als die Liebe zu solcher, welche von aller Begierde nach Gewinnst entfernet ist. Ich erinnere mich auch, daß mein Lehrmeister mir öffters gesaget, daß wir mit einer mittelmäßigen Lebensart vergnügt und uns mehr auf die Tugend und guten Nahmen, als Reichthum befleißigen solten, weil die Tugend sich selbsten belohnet.

Aloys. Ich freue mich ungemein, daß ich eine Person nach meinem Sinn

Redekunst und viele Sprachen wissen. Die Ursachen, warum man diese Wissenschafften verstehen muß, sind in der musikalischen Bibliothek hin und wieder angeführet. Wer also mit der Musik seine Lebens-Zeit zubringen will, muß sich zuvor wohl prüfen, ob ihn auch die Natur mit den vielen hierzu gehörigen Gaben versehen habe.

Sinn gefunden; Ist dir aber auch alles bekandt, was im vorhergehenden Buch von den Intervallen, von der Theilung der Consonanzen und Dissonanzen, von den verschiedenen Bewegungen und den vier Regeln gesaget worden.

Joseph. Ich glaube, daß mir hievon alles bewußt ist.

Aloys. Wir wollen also zum Werck selbsten schreiten, und von dem grossen GOtt, dem Ursprung aller Wissenschafften den Anfang machen,

Joseph. Ehe wir mit den Lectionen anfangen, will ich mit Erlaubniß, hochzuehrender Lehrmeister fragen, was man unter dem Wort Contrapunct verstehet, welches ich nicht nur von Erfahrnen, sondern auch von Unerfahrnen in der Musik so offt habe sagen hören?

Aloysius Die Frage ist gantz gut. Denn dieses wird die Hauptsache unserer Arbeit seyn. Man muß wissen, daß man vor alten Zeiten an statt unserer heutigen Noten Puncte gebrauchet, also daß man eine Composition, da man Puncte gegen Puncte gesetzet, einen Contrapunct genennet, welches auch itzo noch gebräuchlich ist, ob gleich die Noten eine andere Gestalt haben, und wird unter dem Wort Contrapunct eine Composition verstanden, die nach den Regeln dieser Kunst ausgearbeitet ist. Der Contrapunct hat als eine Art verschiedene Gattungen unter sich, wovon wir nach und nach reden werden. Unterdessen wollen wir den Anfang mit der aller einfältigsten Gattung machen.

Erste Ubung.

Erste Lection.

Von der Note gegen die Note. (de nota contra notam.)

Joseph.

Du bist so gütig gewesen, und hast meiner ersten Frage ein Gnügen geleistet. Nun belehre mich auch ohnbeschwert, was diese erste Gattung des Contrapuncts sey, die Note gegen die Note.

Aloys. Ich will es sagen. Es ist die einfältigste Zusammensetzung zweyer oder mehrerer Stimmen, da die Noten einerley Geltung haben, und aus lauter Consonanzen bestehen. An der Beschaffenheit der Noten

ten ist nichts gelegen, wenn sie nur einerley Zeitmaaß haben. Weil aber die halbkurze Note leichter zu verstehen ist, so habe ich vor dienlich erachtet, uns solcher in diesen Ubungen zu bedienen. Es sey also der Anfang mit der Hülffe GOttes von der Zusammensetzung zweyer Stimmen gemacht, da man einen schlechten Gesang, den man entweder selbst verfertiget, oder aus einem Choralbuch nimmt, zum Grund leget. z.E. Siehe Tab. II. fig. 2. Nun gebe man einer ieden von diesen Noten oben im Gesang ihre besondere Consonanz, und beobachte die Bewegungen und Regeln, so am Ende des vorhergehenden Buches gegeben worden, fleißig. Wenn man die widrige oder Seiten Bewegung öffters anbringet, so verfällt man nicht so leicht in Irrthümer. Grössere Behutsamkeit aber muß man anwenden, wenn man von ieder Note zu einer andern durch die gerade Bewegung gehet, als wo man um so viel mehr aufmercksam zu seyn nöthig hat., ie mehr man in Gefahr zu fehlen stehet.

Joseph. Alles was du itzt gesaget, scheinet mir schon aus den Bewegungen und der Regeln Deutlichkeit bekandt zu seyn: Allein ich erinnere mich, daß du einen Unterscheid unter den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen gemachet, glaube dahero, daß es nöthig sey zu wissen, ob im Gebrauch desselben auch ein Unterscheid sey?

Aloys. Gedulte dich nur, ich will alles sagen. Es ist zwar ein grosser Unterscheid unter den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, wovon ich anderswo reden will; hier aber ist ausser der Beschaffenheit der Bewegung, und daß mehr unvollkommene als vollkommene anzubringen sind, ihr Gebrauch gleichgültig, ausgenommen am Anfang und Ende, wo allezeit eine vollkommene Consonanz seyn muß.

Joseph. Ist es dir, hochzuehrender Lehrmeister, wohl beliebig, die Ursachen anzuführen, warum mehr unvollkommene als vollkommene Consonanzen hier anzubringen sind, und warum am Anfang und Ende eine vollkommene Consonanz seyn muß?

Aloys. Deine Begierde, welche ich iedoch lobe, macht, daß ich beynahe wider die Ordnung des Vortrages einiges zu sagen gezwungen werde. Ich will die Sache erläutern, aber nicht ganz, damit der Verstand durch die Mannigfaltigkeit der Dinge im Anfang nicht über-

häufet werde. Du solst also wissen, daß die unvollkommenen Consonanzen harmonischer sind als die vollkommenen, wovon ich an einem andern Ort die Ursache angeben will. Wenn also die Zusammensetzung dieser Gattung, die nur zwey Stimmen hat und vorhin sehr einfältig ist, noch darzu aus lauter vollkommenen Consonanzen bestünde, würde sie nothwendig leer und von aller Harmonie blos seyn. Was den Anfang und das Ende betrifft, so mercke dieses. Der Anfang stellet die Vollkommenheit, das Ende die Ruhe vor. Da nun die unvollkommenen Consonanzen keiner Vollkommenheit fähig sind, und am Ende nicht schliessen können, so muß auch der Anfang und das Ende aus vollkommenen Consonanzen bestehen. Endlich ist noch zu mercken, daß, wenn ein schlechter Gesang (cantus firmus) unten stehet zu der letzten Note ohne eine die grosse Sexte, wenn solcher aber oben stehet, die kleine Terz zu setzen ist.

Joseph. Ist weiter nichts mehr übrig, was zu der Gattung dieses Contrapuncts erfordert wird?

Aloys. Ja noch einiges, doch reichet dieses zu den Grund zu legen. Das übrige wird aus der Verbesserung klar werden. Greiffe also die Sache an, und nachdem du den schlechten Gesang zum Grund geleget, so versuche in dem Diskantschlüssel oben drüber einen Contrapunct zu machen.

Joseph. Ich wills machen, so gut als ich kan. S. Tab. II. Fig. 3.

Aloys. Du hast die Sache vollkommen getroffen. Ich bewundere deine Scharffsinnigkeit und Aufmercksamkeit. Zu welchem Ende aber hast du die Zahlen drüber gesetzet, so wohl über den Diskant als über den Alt?

Joseph. Mit den Zahlen, so über dem Alt stehen, habe ich die Consonanzen andeuten wollen, die ich gebrauchet, damit ich, da ich die Bewegungen von einer Consonanz zur andern vor Augen habe, desto weniger fehlen möchte. Die aber, so über dem Diskant stehen, z. E. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. und so fort, zeigen nichts anders an, als die Zahl der Noten, damit ich dir, hochgeehrtester Lehrmeister, zeigen könne, wenn ich die Sache getroffen, daß solches nicht von ohngefehr, sondern mit Uberlegung geschehen. Du hast mir befohlen den Anfang mit einer vollkommenen

Conso-

Consonanz zu machen, welches ich mit der Quinte gethan. Von der ersten Note zur andern, das ist: von der Quinte zur Terz, oder von einer vollkommenen zu einer unvollkommenern Consonanz bin ich durch die Seitenbewegung gegangen, ob gleich dieses durch alle drey Bewegungen geschehen kan. Von der andern Note zur dritten, nemlich von der Terz zur Terz, oder von einer unvollkommenern zu einer unvollkommenern bin ich durch die gerade Bewegung gegangen, nach der Regel: von einer unvollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kan man durch alle drey Bewegungen gehen. Von der dritten Note zur vierten, oder von der Terz, einer unvollkommenern Consonanz, zu der Quinte, einer vollkommenern Consonanz, bin ich durch die widrige Bewegung gegangen, nach der Regel: von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen gehet man durch die widrige Bewegung. Von der fünften Note zur sechsten, das ist von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen, bin ich nach der Regel durch die widrige Bewegung gegangen. Von der sechsten Note zur siebenden bin ich durch die Seitenbewegung gegangen, welche keinen Irrthum unterworffen ist. Von der siebenden Note zur achten, oder von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz bin ich, wie die Regel erlaubet, durch die gerade Bewegung gegangen. Von der achten Note zur neunten, als von einer unvollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen durch iede Bewegung. Eben diese Beschaffenheit hat es mit der neunten Note zur zehnten, da die zehnte Note, das ist, die letzte ohne eine, eine grosse Sexte ausmachet, wie du vorgeschrieben, weil der schlechte Gesang unten stehet. Bey dem Gang der zehnten Note zur eilften, habe ich die Regel beobachtet, welche haben will, daß wenn iemand von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen gehen will, solches durch die widrige Bewegung geschehe. Die eilfte Note als die letzte, ist wie du gelehret eine vollkommene Consonanz.

Aloys. Du hast hier sehr gut geurtheilet. Derowegen habe nur gute Hoffnung, daß, da du die dreyfache Bewegung und vier verschiedene Regeln so wohl innen hast, so daß, wenn du nur ein wenig darauf denckest, nicht leicht irren kanst, du nun dir auch den Weg weiter zu gehen gebahnet habest. Nun fahre fort, und lege den einfältigen Gesang

sang, wie er im Alt ist, zum Grunde, und setze unten den Tenor dazu als den Contrapunct, doch mit dem Unterscheid, daß du, wie du im vorhergehendem Exempel die Verhältniß der Consonanzen von dem einfältigen Gesang im auffsteigen abgemessen, nun solche auch von dem einfältigen Gesang im Herabsteigen zu dem Grunde abmessest.

Joseph. Dieses scheinet mir schwerer zu seyn.

Aloys. Es scheinet so, und erinnere ich mich, daß solches auch meinen andern Schülern schwer vorgekommen: Aber es wird dir leicht werden, wenn du, wie ich gesagt, merckest, daß die Consonanzen von dem einfältigen Gesang zum Grunde abgezehlet werden. Siehe Tab. II. Fig. 4.

Joseph. Warum hast du, hochzuehrender Lehrer, die erste und andere Note mit dem Zeichen eines Fehlers bemercket? Habe ich nicht mit der Quinte, einer vollkommenen Consonanz angefangen? von selbiger bin ich zur andern Note in der geraden Bewegung gegangen, wie die Regel erlaubet, welche sagt: von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen gehet man durch alle drey Bewegungen. Bitte also mich so gleich von meiner Angst zu befreyen, denn ich schäme mich.

Aloys. Du hast nicht Ursach dich zu ängstigen, mein lieber Sohn: denn der erste Fehler ist nicht durch dein Verschulden, weil ich dich noch nicht davon belehret, daß der Ton im Contrapunct eben der Ton seyn muß, der im einfältigen Gesang oben ist, welches ich dir itzo will gesagt haben. Denn da des letztern schlechten Gesangs Wesen in D, la, sol, re bestehet, wie der Anfang und das Ende zeiget, du aber in G, sol, re, ut angefangen, 23) so ist klar, daß du ausser der Tonart den Anfang gemachet; derowegen habe ich statt der Quinte die Octave gesetzet, welches mit dem schlechten Gesang einerley Ton ist.

Joseph. Ich freue mich, daß dieser Fehler, welchen ich nun wohl weiß, aus Unwissenheit, und nicht aus Nachläßigkeit eingeschlichen; Aber was hat es vor eine Beschaffenheit mit dem Fehler, der bey der andern Note gezeichnet ist?

Aloys. Es ist kein Fehler bey der andern Note in Ansehung der ersten,

23) D, la, sol, re ist so viel als D moll, und G, sol, re, ut, so viel als G dur.

ersten, sondern der dritten Note vorhanden: denn du bist von der Terz zur Quinte in der geraden Bewegung fortgeschritten, wider die Regel, welche sagt: von einer unvollkommenern Consonanz zu einer vollkommenen muß man in der widrigen Bewegung gehen, welcher Irrthum leicht zu verbessern ist durch die andere Note in der Seiten Bewegung in O, la, sol, re, da die untere bleibet und zur ersten zusammengesetzten Terz wird, wodurch man von der andern Note zur dritten, nemlich von der Decime zur Quinte, oder von einer unvollkommenen zu einer vollkommen Consonanz, wie die Regel haben will, durch die widrige Bewegung gehet. Ich will dich nicht wegen dieses kleinen Versehens ängstigen, weil es einem Anfänger kaum möglich ist, so aufmercksam zu seyn, daß er gar nicht fehlen solte. Die Ubung ist der Sachen Meister. Unterdessen sey vergnügt, daß du das übrige recht gemachet hast, hauptsächlich daß du zur letzten Note ohne eine, da der schlechte Gesang oben stehet, die kleine Terz, wie ich kurtz vorhero erinnert, gesetzet.

Joseph. Damit ich ins künfftige diese Regel mit mehrerer Aufmercksamkeit beobachte, und selbige fester im Gedächtniß behalte, bitte ich mir aus zu erklären, warum es nicht erlaubet ist, von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen in der geraden Bewegung zu gehen? denn die Sache scheinet nicht von sonderlicher Wichtigkeit zu seyn.

Aloys. Ich wils sagen. Weil in diesem Falle zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen, wovon die eine öffentlich, die andere verdeckt ist. Die letzte will ich durch Einschaltung der darzwischen liegenden Tone (per diminutionem) in einem Exempel deutlich zeigen. Siehe Tab. II. fig. 5.

Dieses muß ein geschickter Sänger wissen, zumahl wenn nur eine Stimme vorhanden, und ist solches auch von dem Gang der Octave zur Quinte in der geraden Bewegung zu verstehen, als da um eben dieser Ursach willen zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen, wie folgendes Exempel zeiget. Siehe Tab. II. fig. 6.

Hier siehest du, wie zwey Quinten, davon eine verdeckt ist, offenbar werden, wenn man die Tone ausdrücket, so zwischen dem Raum ei-

ner Quinte enthalten sind. Man kan auch hieraus schliessen, daß von den Gesetzgebern einer ieden Kunst nichts vergeblich, und nichts, daß nicht in der Vernunfft gegründet wäre, geordnet sey.

Joseph. Ich sehe es, und verwundere mich.

Aloys. Nun fahre fort in eben dieser Lection, und durchlauffe alle Tone, so innerhalb der Octave enthalten und in der natürlichen Ordnung Stufenweise folgen. In D hast du angefangen, nun folgen E. F. G. A. C.

Joseph. Warum hast du das B ausgelassen, so zwischen A und C lieget?

Aloys. Weil es keine vollkommene Quinte ist, und also keine Tonart ausmachen kan, wie an seinem Ort mit mehrern sagen will. Man sehe das Exempel Tab. II. fig. 7. Weil solche aus zwey gantzen und zwey halben Tonen bestehet, und die falsche Quinte ist, heisset es eine Dissonanz; da im Gegentheil die würckliche Quinte aus drey gantzen und einem halben Ton bestehet, wie im ersten Buch gelehret worden.

Joseph. Könte nicht aus dieser falschen Quinte eine würckliche Quinte gemachet werden, wenn man vor die untere Note ein b oder vor die obere Note ein Kreutz setzte, wie in diesem Exempel. Siehe Tab. II. fig. 8.

Aloys. Ja, man kan solches thun, aber alsdenn wird es keine Tonart mehr in der natürlichen Leiter, von welcher allein itzo die Rede ist, sondern eine versetzte Tonart seyn, als da die Quinte ausser dem diatonischen Geschlecht ist.

Joseph. Ist denn ein Unterscheid unter diesen Tonarten?

Aloys. Allerdings. Denn aus der verschiedenen Lage der halben Tone einer ieden Octave, entspringet auch eine verschiedene Art des Gesanges, welches dich aber itzo nicht angehet. Nun fange deine Ubung wieder an, und setze einen Contrapunct über den schlechten Gesang, welchen ich dir itzo in E vorschreiben will. Sieh. Tab. II. fig. 9.

Du hast es recht gut gemachet. Nun setze den schlechten Gesang oben und mache unten im Tenor einen Contrapunct darzu. Sieh. Tab. II. fig. 10.

Jos.

Joseph. Also habe ich wieder gefehlet? Wenn mir dieses in zwey Stimmen, und in dieser sehr einfältigen Gattung wiederfähret, wie will ich mit drey, vier und mehren Stimmen zu rechte kommen. Ich bitte mir zu sagen, was der Bogen von der sechsten Note zur siebenden nebst der durchstrichenen Zahl eins vor einen Fehler andeutet?

Aloys. Sey nur nicht mißvergnügt über einen Fehler, den du nicht hast vermeiden können, weil du noch nicht deßwegen bist erinnert worden, und quäle dich nicht zum voraus mit der Zusammensetzung mehrerer Stimmen, weil die Ubung dich nach und nach vorsichtig und alles leicht machen wird. Ich zweifle nicht, daß du das bekandte Sprüchwort gehöret habest: Mi wider fa, ist der Teufel in der Musica, welches du gemachet hast, indem du von der sechsten Note fa, zur siebenden mi, durch den Sprung der grossen Quarte oder des Tritons, welcher schwer zu singen, auch übel klinget, und dahero im Contrapunct zu gebrauchen verboten ist. Sey du nur guten Muths und gehe vom Ton E zum Ton F. Sieh. Tab. II. fig. II.

Alles ist gut vom Anfang bis zum Ende.

Joseph. Diesesmahl hast du mir den schlechten Gesang im Tenor vorgeschrieben, hat solches was zu bedeuten?

Aloys. Es ist nur darum geschehen, daß die verschiedenen Schlüssel bekandter werden. Doch ist zu merken, daß man gerne die nechsten Schlüssel mit einander verbindet, damit die Beschaffenheit der einfachen Consonanzen von den Zusammengesetzten desto leichter können unterschieden werden. Nun mache zu dem schlechten Gesang im Tenor den Contrapunct im Baß darzu. Siehe Tab. II. Fig. 12.

Es ist zwar gut, aber warum hast du von der vierten Note bis zur siebenden, solche mit eingeschlossen, den Contrapunct höher als den schlechten Gesang gesetzet?

Joseph. Weil ich sonsten bis dahin in der geraden Bewegung hätte gehen müssen, welches wider die Regeln der Singekunst ist.

Aloys. Du hast sehr wohl gethan, sonderlich daß du den schlechten Gesang in diesem Fall als den untern Theil zum Grunde geleget, und darnach die Beschaffenheit der Consonanzen abgemessen. Wir wollen zu dem Ton G. gehen. Siehe Tab. II. Fig. 13.

Joseph. Ich habe diesen Contrapunct mit so vielem Fleiß als ich nur gekonnt, verfertiget, und doch sehe ich wieder von neuen zwey Zeichen die Fehler bedeuten, nemlich von der neunten zu der zehnten Note, und von der zehnten zur eilften Note.

Aloys. Du scheinest mir ungedultig zu seyn, ich aber habe ein Vergnügen über deinen Eifer, daß du nicht von den Regeln abweichen wilst. Wie wilst du denn diese Kleinigkeiten vermeiden, die dir noch nicht sind gesaget worden? Bey der neunten Note zur zehnten hast du den Sprung der grossen Sexte angebracht, welcher im Contrapunct verboten ist, als da alles leicht zu singen seyn muß. Hernach bist du von der zehnten Note zur eilften, von der Decime in die Octave, so gegangen, daß der untere Theil eine Stufe im heraufsteigen, der obere Theil aber eine Stufe im herabsteigen sich beweget, welche Octave bey den Griechen Thesis, und bey den Italiänern Battuta heisset, weil sie zu Anfang des Tacktes ist. Diese Octave ist verboten. Ich habe dieser Sache öffters nachgedacht, aber weder die Ursache des Verbots, noch den Unterscheid finden können, warum diese Octave, Tab. II. Fig 18. zu billigen, gegenwärtige aber zu verwerffen sey. Tab. II. Fig. 19. da doch beyde Octaven in der widrigen Bewegung hervorgebracht werden. Eine andere Beschaffenheit hat es mit dem Einklang, der auf eben diese Art entstehet, nemlich wenn man von der Terz in den Unisonum gehet, z. E. Tab. II. Fig. 20. in welchem Fall der Einklang, bey welchem die Verhältniß wie eins zu eins ist, sehr wenig gehöret wird, und gleichsam verschlungen und verlohren scheinet; und um dieser Ursache willen ist solcher in dieser Gattung des Contrapuncts, den Anfang und das Ende ausgenommen, niemahls zu setzen. Daß ich aber wieder auf die oben erwehnte Octave komme, welche Battuta genennet wird, so stelle ich es in deinen freyen Willen, ob du selbige gebrauchen oder vermeiden wilst; denn es ist wenig daran gelegen. Wenn aber die Octave so beschaffen, daß die untere Stimme eine Stufe hinauf gehet, die obere aber durch verschiedene Stufen herunter springet, so halte ich davor, daß solche auch in vielen Stimmen nicht zu dulten sey. z. E. Tab. II. Fig. 14.

Dieses

Dieses will ich auch vornehmlich vom Einklang verstanden haben. Tab. II. Fig. 15. In der Composition von acht Stimmen können dergleichen Sprünge in den Bässen, und solchen Theilen, so derselben Stelle vertreten, kaum vermieden werden, wie an seinem Ort soll gesaget werden. Es ist noch übrig, daß der Contrapunct zu dem letzten Exempel auch unten gesetzet wird. Siehe Tab. II. Fig. 16.

Joseph. Was soll denn das Nb. über der ersten Note des Contrapuncts bedeuten.

Aloys. Es zeiget an, daß sonsten der Gang vom Einklang zu einer andern Consonanz durch einen Sprung nicht erlaubet ist, auch nicht zu dem Einklang auf diese Art, wie kurz vorhero erinnert worden. Allein da dieser Sprung aus einem Theil des schlechten Gesanges bestehet, welcher unveränderlich ist, so kan er gedultet werden. Ein anders ist es, wenn man nicht an den Choral Gesang gebunden, und thun kan, was man will. Warum hast du aber vor die eilfte Note ein Kreutz gesetzet, als welches in dem Diatonischen Geschlecht nicht pfleget sonderlich gebrauchet zu werden?

Joseph. Ich habe die kleine Sexte deßwegen dort gesetzet, weil ich gehöret habe, da ich singen lernte, daß fa gern herunter, mi aber hinauf steiget. Weil nun von dieser Sexte zur Terz der Gang im Aufsteigen geschiehet, so habe ich das Kreutz vorgesetzet, damit diese Art des Aufsteigens natürlicher seyn möge. Ueberdiß würde ein unharmonisches Verhältniß entstehen, wenn F in der eilften Note ohne Kreutz, F aber in der dreyzehnten Note mit dem Kreutz stünde.

Aloys. Deine Anmerckung ist sehr gut. Nun glaube ich, daß alle Steine des Anstossens aus dem Weg geräumet sind. Nun gehe zu A und C, als den noch zwey übrigen Tonen. Siehe Tab. II. Fig. 17. und Tab. III. Fig. 1.

Aus diesen zwey letzten Exempeln erhellet, daß dir nun alles bekandt, was zu dieser Gattung des Contrapuncts zu wissen nöthig ist. Nun wollen wir zur zweyten Gattung gehen.

Der ersten Uebung
anderer Lection,
Von der andern Gattung des Contrapuncts.

Ehe ich diese andere Gattung des Contrapuncts zu erklären anfange, ist zu wissen nöthig, daß wir itzo mit einer zweyfachen Zeit zu thun haben, wovon das Maaß oder der Tackt aus zwey gleich grossen Theilen bestehet, und der eine das Niederschlagen, der andere das Aufheben der Hände ausmachet. Das Niederschlagen wird Griegisch Thesis, das Aufheben aber Arsis genennet, welcher zwey Wörter wir uns in dieser Uebung bedienen werden. Diese andere Gattung des Contrapuncts bestehet darinn, daß zwey halbe Schläge, oder zwey kleinste Noten (duae minimae) auf einen ganzen Schlag, oder eine halbe kurze (semibreuem) gesetzet werden, wovon die eine, so in Thesi zu stehen kommet, nothwendig eine Consonanz seyn muß, die andere aber im Arsi auch eine Dissonanz ausmachen kan, wenn sie von einer Note zur andern Stufenweise gehet; schreitet solche aber durch Sprünge fort, so muß es nothwendig eine Consonanz seyn. Es kan also in dieser Gattung des Contrapuncts keine Dissonanz anders statt finden, als wenn man den Raum, welcher zwischen den Noten ist, so einen Terzensprung voneinander liegen, ausfüllet. z. E. Siehe Tab. II. Fig. 21. Man hat auch nicht darauf zu sehen, ob die ausfüllende Note eine Consonanz oder Dissonanz sey, es ist genug, wenn der leere Raum, so zwischen den zwey Noten enthalten, die einen Terzensprung von einander liegen, ausgefüllet wird.

Joseph. Ist auch über dieses noch dasjenige zu beobachten, was in der ersten Gattung des Contrapuncts in Ansehung der Bewegung und der Fortschreitungen gelehret worden?

Aloys. Freylich; ausgenommen der letzte Tact ohne einem, in welchem bey dieser Gattung die erste Note eine Quinte, die andere eine grosse Sexte seyn muß, wenn der schlechte, oder Choralgesang, unten stehet: Ist, aber der Choralgesang oben gesetzet, so muß die erste Note des letzten Tactes ohne einem, eine Quinte, die andere aber eine kleine

Terz

Terz ausmachen. Das Exempel Tab. III. Fig. 2. wird die Sache deutlich vorstellen. Um sich dieses leichter zu machen, muß man auf das Ende sehen, ehe man zu schreiben anfänget. Nun wollen wir zur Sache schreiten, und die Choralgesänge brauchen, die wir oben schon gehabt haben.

Joseph. Ich wills thun. Bitte aber mit mir Gedult zu haben, wenn ich Fehler mache; Denn ich habe von von dieser Sache noch einen danckeln Begriff.

Aloys. Mache es nur so gut als du kanst: ich werde nichts übel nehmen, und meine Verbesserung wird das dunkle klar machen. Siehe Tab. III. Fig. 3.

Joseph. Meine Furcht vor den Fehlern hat eingetroffen; Denn ich sehe zwey Zeichen eines Irrthums: das erste bey der ersten Note des neunten Tactes, das andere bey der ersten Note des zehnten Tactes, von welchen beyden mir die Ursache unbekandt ist; denn ich bin allezeit von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen in der widrigen Bewegung gegangen.

Aloys. Du urtheilest nicht unrecht, denn es sind zwey Fehler, die einerley Ursache zum Grunde haben, und wundere ich mich nicht, daß du solche nicht weißt, weil es dir noch nicht gesaget worden. Es ist also zu merken, daß der Sprung der Terz weder zwey auf einander folgende Quinten, noch zwey auf einander folgende Octaven verhüten könne, weil die Note so darzwischen in Arsi kommt, so angesehen wird, als wenn sie nicht vorhanden wäre, darum weil solche wegen Kürze der Zeit und des engen Raums das Intervall nicht so vermitteln kan, daß das Ohr nicht die Verhältniß zweyer auf einander folgenden Quinten und Octaven vernehmen solte. Wir wollen die obigen Exempel besehen und vom achten Tact anfangen. Siehe Tab. III. Fig. 4. Denn wenn die Note, so darzwischen lieget, oder die in Arsi ist, so angesehen wird, als wenn sie nicht zugegen wäre, so ist klar, daß die Sache also aussiehet: Tab. III. Fig. 5. Eben diese Beschaffenheit hat es mit den Octaven. Siehe Tab. III. Fig. 6.

Eine andere Beschaffenheit hat es mit einem Sprung, welcher einen grössern Raum in sich hält. z. E. mit der Quarte, Quinte und Sexte,

als da der Raum von der ersten Note zur andern verursachet, daß die Ohren den Ton der ersten Note in Thesi bey der andern Note, die gleichfalls in Thesi folget, so zu sagen schon wieder vergessen haben. Wir wollen das obige Exempel von Octaven besehen, als da derselben unmittelbare Folge durch den Sprung der darzwischen kommenden Quarte vermieden ist. Tab. III. Fig. 7. Dieser Sprung der Quarte ist gleichfalls Ursache, daß ich den Gang des dritten Tactes zum vierten mit keinem Zeichen eines Fehlers bemercket; denn wenn diese darzwischenkom̃ende Note so angesehen wird, als wenn sie nicht zugegen wäre, so siehet die Figur also aus Tab. III. Fig. 8. welche Fortschreitung wider die Regel ist, welche haben will, daß man von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen in der widrigen Bewegung gehen soll, welchen Fehler der Sprung der Quarte aufhebet, also: Tab. III. Fig. 9. deine vorhergehende Lection kan also dergestalt verbessert werden, Siehe Tab III. Fig. 10.

Ich sehe nun, daß du wohl innen hast, was bishero gesagt worden. Ehe du aber itzt den Contrapunct auch unten zu setzen anfängest, muß ich zuvor einiges vortragen, welches so wohl nützlich zu wissen ist, als auch die Sache erleichtern wird. Das erste ist, daß an statt der ersten Note eine Pause von einem halben Tact kan gesetzet werden. Das andere, wenn die beyden Stimmen so genau zusammen kommen, daß man kaum weiß, wo man hingehen soll, und nicht Gelegenheit hat in der widrigen Bewegung fortzuschreiten, so kan solches durch den Sprung der kleinen Sexte, als welcher erlaubet ist, oder durch den Sprung der Octave, bewerkstelliget werden, wie in folgenden Exempeln: Tab. III. Fig. 11. Nun gehe weiter und mache zu der vorhergehenden Lection den Contrapunct auch unten, Tab. III. Fig. 12. Nun nimm alle Choralgesänge, die in der ersten Gattung des Contrapuncts vorgeschrieben worden, wieder vor, und gehe die übrigen fünf Tone durch, und mache den Contrapunct oben und unten drüber. Sihe Tab. III. Fig. 13. u. 14.

Joseph. Ich erinnere mich, wie du gelehret, daß unten in dieser Gattung des Contrapuncts in dem letzten Tact ohne einem, die erste Note eine Quinte seyn müsse: Allein es scheinet, als wenn die Quinte, die hier eine Dissonanz ist, in dieser Tonart nicht statt finden könne,

ne, wegen des mi gegen fa; Darum habe ich geglaubet, die Sexte müsse statt der Quinte gesetzet werden.

Aloys. Diese Anmerckung gefället mir ungemein wohl. Nun gehe weiter, und übe dich in den noch übrigen vier Tonen auf gleiche Weise. Siehe Tab. III. fig. 15. 16. 17. und Tab. IV. fig. 1. 2. 3. 4. 5.

Du hast deine Sachen gantz gut gemachet. So kan man durch Nachdencken und Arbeit viel erlangen; du mußt dich auch des Sprüchworts erinnern: Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein, nicht mit Gewalt, sondern indem er offt drauf fällt. Hierdurch werden wir belehret, daß die Wissenschafften nur durch unermüdeten Fleiß erhalten werden, so daß man nach dem Sprüchwort keinen Tag darff ohne Linie vorbey gehen lassen. Uberdieses muß ich dich auch erinnern, daß du nicht nur auf das Zeitmaaß, welches du bishero gebrauchet hast, sondern auch auf die übrigen Gattungen des Tactes sehen mögest.

Joseph. Ja, hochgeehrtester Lehrmeister. Ich hätte bey Verfertigung der vorhergehenden Contrapuncte kaum gewußt, was ich machen solte, wenn ich nicht, ehe ich nicht zuschreiben angefangen, überleget, welcher Tact sich schickte.

Aloys. Ich freue mich ungemein, daß du so scharffsinnig bist, und vermahne dich gar sehr, allen Fleiß anzuwenden, um die vorkommenden Beschwerlichkeiten zu übersteigen. Lasse dich weder von der vielen Arbeit unterdrücken, noch von einer Schmeicheley, als wenn du schon viel in dieser Wissenschafft verstündest, von deinem Eyfer im lernen abziehen. Hierdurch wird dir nach und nach das Licht aufgehen, und was itzo noch dunckel ist, wird dir zu deinem Vergnügen deutlich werden. Hier solte ich auch von der dreyfachen Zeit reden, da eine Note gegen drey gesetzet wird: Weil es aber als eine leichte Sache von keiner Wichtigkeit ist, so habe nicht vor dienlich erachtet, deßwegen eine besondere Lection zu machen. Die Erfahrung wird lehren, daß wenig Exempel die Sache zu verstehen zu reichen. Siehe Tab. IV. fig. 6. Hier kan die mittlere Note, weil solche sich alle drey Stufenweise bewegen, eine Dissonanz seyn; ein anders ist es, wenn

eine oder die andere einen Sprung machet, in welchem Fall sie alle drey Consonanzen seyn müssen, wie aus dem schon oben gesagten erhellet.

Der ersten Uebung

dritte Lection.

Von der dritten Gattung des Contrapuncts.

Die dritte Gattung des Contrapuncts ist, wenn vier halb kleinste Noten gegen eine halbe kurtze (quatuor semiminimæ contra unam semibreuem), oder deutlicher, vier viertel auf einen Schlag gesetzet werden. Hier ist zu mercken, daß, wenn fünf viertel im Auf- oder Absteigen Stufenweise auf einander folgen, die erste Note eine Consonanz ausmachen muß, die andere aber eine Dissonanz seyn kan. Die dritte muß wieder eine Consonanz seyn, und die vierte kan abermahl eine Dissonanz vorstellen, wenn die fünfte eine Consonanz ist, wie Tab. IV. fig. 7. Dieses aber trifft nicht allezeit eben so ein, indem manchmahl die andere und vierte Note Consonanzen sind, in welchem Fall die dritte Note eine Dissonanz seyn kan, wie in folgenden Exempeln fig. 8. Tab. IV. in welchen Exempeln allzeit die dritte Note eine Dissonanz ist, und die Ausfüllung des Terzensprungs genennet wird. Damit die Wahrheit dieser Sache deutlicher in die Augen falle, wollen wir diese Exempel wieder zu ihrer wesentlichen Gestalt bringen auf diese Art: fig. 9. Tab. IV. woraus klar ist, daß die dritte Note, nemlich die Dissonanz, nichts anders sey als eine Ausfüllung des Terzensprungs, da in dem Raum, so zwischen der andern und dritten Note enthalten, noch eine Note eingeschaltet wird, welcher Raum allezeit wohl ausgefüllet werden kan. Hernach wird auch von der gemeinen Regel abgewichen, wenn die Note verwechselt wird, welche Note die Italiäner Cambiata nennen, und entstehet solche, wenn man von der andern dissonirenden Note in einem Sprung zu einer Consonanz gehet, wie in folgenden Beyspielen zu ersehen fig 10. Tab. IV. Dieser Terzensprung von der andern Note zur dritten solte eigentlich von der ersten Note zur andern seyn, da alsdenn die

andere

andere Note die Sexte, eine Consonanz ausmachen würde, der Gestalt: fig. 11. Tab. IV. wolte man alsdenn diesen Terzensprung ausfüllen, so würde die Sache sich also verhalten: fig. 12. Tab. IV. Da aber in dieser Gattung des Contrapuncts die gestrichenen Noten nicht statt finden, so haben ernsthaffte Männer das erste Exempel gebilliget, da die andere Note eine Septime ist, vielleicht darum, weil der Gesang besser übereinstimmet. Endlich ist noch übrig zu zeigen, wie der letzte Tact ohne einem, welcher insgemein schwerer als die übrigen, zu verfertigen sey. Dieser muß also beschaffen seyn, wenn der Choralgesang unten stehet: fig. 13. Tab. IV. Ist aber der Choralgesang oben, so muß er folgender Gestalt aussehen fig. 14. Tab. IV. Da nun dieses nebst dem, was schon von andern Gattungen gesaget worden, bekandt ist, so hoffe ich, daß dir die Verfertigung dieser Gattung des Contrapuncts wird leicht seyn: Ich will dich aber erinnern, daß du wohl auf den itzt folgenden Tact Achtung habest, wenn du dir anders im Fortfahren nicht wilst im Wege stehen. Greiffe also die Sache an, und nimm alle in der ersten Lection vorgeschriebene Choralgesänge wieder vor. Siehe Tab. IV. fig. 15. 16. 17. und Tab. V. fig. 1. 2. 3.

Aloys. Warum hast du an etlichen Orten das weiche b gebrauchet, welches doch ein Zeichen ist, das in dem diatonischen Geschlecht, in welchem wir itzo begriffen sind, gar nicht gewöhnlich?

Joseph. Ich habe gesehen, daß sonsten eine üble Verhältniß aus mi gegen fa entspringen würde. Ich halte auch davor, es sey solches dem diatonischen Geschlecht nicht zuwider, indem man diese weiche b nicht als wesentlich, sondern als zu fällig aus Noth mit angebracht.

Aloys. Du hast recht; um eben dieser Ursach willen sind manchmahl die Kreutze zu gebrauchen, da aber der Ort und die Zeit wohl zu beurtheilen sind. Man siehet auch aus diesen vorhergehenden Exempeln, daß du wohl innen hast, was zu dieser Gattung gehöret. Die übrigen drey Tone G. A. C. will ich deinem eigenen Fleiß zu Hause überlassen, um Weitläufftigkeit zu vermeiden. Es sey also

Der ersten Uebung
vierte Lection.
Von der vierten Gattung des Contrapuncts.

Diese Gattung bestehet aus zwey halben Schlägen gegen einen ganzen Schlag, die an einem und demselben Ort stehen, und oben einen Bogen über sich haben, wovon die erste Note in Arsi, die andere in Thesi seyn muß. Dieses wird eine Bindung, (Ligatura uel Syncope) genennet, welche zweyerley ist: Die Bindung der Consonanzen, und die Bindung der Dissonanzen.

Die Bindung der Consonanzen ist die, da beyde halbe Schläge, so wohl in Arsi als Thesi, Consonanzen sind. Durch Beyspiele wird die Sache deutlicher. Die Bindungen der Consonanzen (ligaturæ consonantiæ) sind zu sehen Tab. V. fig. 4.

Die Bindungen der Dissonanzen heissen diejenigen, da die erste Note in Arsi iederzeit eine Consonanz, die andere in Thesi aber eine Dissonanz seyn muß, wie folgendes Beyspiel Tab. V. fig. lehret.

Da ferner die Dissonanzen hier nicht zufällig oder durch die Ausfüllung (per diminutionem) wie in vorhergehenden Gattungen, sondern wesentlich und in Thesi zu stehen kommen, auch an und vor sich nichts angenehmes haben, als die vielmehr verdrießlich ins Gehör fallen, sondern ihren Wohlklang von der so gleich darauf folgenden Consonanz, in welche sie aufgelöset werden, erhalten, so ist nun auch zu handeln

Von der Auflösung der Dissonanzen.

Ehe ich anfange zu erklären, wie die Dissonanzrn aufzulösen sind, muß zuvor gesaget werden, daß eine gebundene Note nichts anders ist, als eine Verzögerung der folgenden Note, welche alsdenn gleichsam von ihrer Knechtschafft befreyet, sich wieder in Freyheit befindet. Derowegen sind die Dissonanzen allezeit in die nächste Consonanz, die sich Stufenweise herunter beweget, aufzulösen, wie in folgendem Exempel deutlich ist. Tab. V. fig. 6. welche Figur also aussiehet, wenn man die Verzögerung aufhebet Tab. V. fig. 7.

Hieraus erhellet, daß es leicht zu begreiffen, in was vor eine Consonanz eine iede Dissonanz aufzulösen sey, nemlich in diejenige, welche nach aufgehobener Verzögerung unmittelbar in Thesi des folgenden Tackts gefunden wird. Daher kommt es, daß im Choralgesang, der unten stehet, die Secunde in den Einklang, die Quarte in die Terz, die Septime in die Sexte, die None in die Octave müssen aufgelöset werden. Um dieser Ursach willen kan man weder vom Einklang in die Secunde, noch von der Octave in die None durch eine Bindung fortschreiten, wie folgende Exempel deutlich zeigen. Tab. V. fig. 8. Wenn hier die Verzögerung aufgehoben ist, so folgen unmittelbar zwey Einklänge im ersten Exempel aufeinander, im andern aber zwey Octaven also: Tab. V. fig. 9. Gut aber ist es, wenn die Fortschreitung von der Secunde in den Einklang, und von der None in die Octave geschiehet, folgender Gestalt: Tab. V. fig. 10. welche Figuren darum sich wohl hören lassen, weil auch nach aufgehobener Verzögerung kein Fehler in solchen enthalten, Tab. V. fig. 11. Nachdem nun gezeiget worden, was vor Dissonanzen angebracht, und wie solche können aufgelöset werden, wenn der Choralgesang unten stehet, so ist nun noch zu erklären übrig, was vor Dissonanzen statt finden, und auf was Weise solche aufzulösen sind, wenn der Choralgesang oben stehet:

Ich sage also, daß hier die Secunde in die Terz, die Quarte in die Quinte, und die None in die Decime kan aufgelöset werden. z. E. Tab. V. fig. 12.

Joseph. Warum sagst du hier nichts von der Septime? also kan sie nicht gebrauchet werden, wenn der Choralgesang oben ist? ich bitte mir die Ursach davon zu sagen.

Aloys. Ich muß bekennen, daß ich die Septime mit Fleiß ausgelassen. Es kan aber hier kaum eine andere Ursach angeführet werden, als das Ansehen grosser Meister, auf welches man in der Ausübung sehen muß, und wird bey nahe keiner gefunden, der die Septime, auf diese Art in die Octave aufgelöset, gebrauchet hätte Tab. V. fig. 13.

Man könte vielleicht sagen, daß die Septime, auf diese Art aufgelöset, deßwegen nicht zu dulten, weil sie in die Octave, eine vollkommene Consonanz, von der sie wenig Harmonie erhalten kan, gehet,

 wenn

wenn nicht bey eben diesen Meistern die Secunde, welche die umgekehrte Septime ist, in den Einklang aufgelöset öffters gefunden würde, von welchem eine Dissonanz vielweniger eine Harmonie erhalten kan, weil solcher die vollkommenste Consonanz ist. Ich halte davor, daß man sich hierin nach der Gewohnheit berühmter Meister richten müsse. Ein Exempel von der umgekehrten Septime oder Secunde siehe Tab. V. fig. 14.

Joseph. Ehe ich die Lection selbsten anfange, will ich mit Erlaubniß fragen, ob die Verzögerung oder Bindung der Dissonanzen auch im Aufsteigen statt findet? denn folgende Exempel scheinen einerley der Sache nach zu seyn. Tab. V. fig. 15.

Aloys. Du wirffest eine Frage auf, die schwerer als der Knoten zu aufzulösen ist, die du auch itzo als ein Anfänger in dieser Wissenschafft nicht begreiffen kanst, und derowegen an einem andern Orte erörtert werden soll. Ob zwar nach Aufhebung der Verzögerung die Terzen einerley im Aufsteigen und Absteigen bleiben, so soll doch, wie gesagt, an seinem Ort erkläret werden, daß einiger Unterscheid vorhanden ist. Unterdessen mußt du mir als deinem Lehrmeister glauben, daß alle Dissonanzen in die nächste Consonanz im Herabsteigen aufgelöset werden müssen. Ubrigens ist der letzte Tact ohne einem, in dieser Gattung des Contrapuncts so einzurichten, daß am Schluß die Septime in die Sexte aufgelöset wird, wenn der Choralgesang unten stehet: ist dieser aber oben, so ist die Secunde anzubringen mit der Auflösung in die Terz, welche am Ende in den Einklang gehet.

Joseph. Muß denn bey iedem Tact eine Bindung seyn?

Aloys. Allerdings. Wo solche nur seyn kan. Es kommt aber manchmahl ein Tact vor, da keine Bindung statt findet, in welchem Fall derselbe Tact mit ungebundenen halben Schlägen ausgefüllet wird, bis sich wieder Gelegenheit zeiget die Bindung anzubringen. So nehme nun die Bindungen vor. Tab. V. Fig. 16.

Du hast es recht gemacht; aber warum hast du in dem fünfften Tact die Bindung ausgelassen? denn du hättest sie anbringen können, wenn du nach der Terz die Quinte gesetzet, welche die erste Note der Bindung

dung gewesen, und im folgenden Tact in Thesi zur Sexte geworden wäre. Ich habe ja gesaget, man müsse keine Gelegenheit vorbey lassen.

Joseph. Ja ich hätte freylich eine Bindung anbringen können, ich habe solche aber mit Fleiß ausgelassen, damit ich in keine verdrießliche Wiederhohlung fallen möchte, weil ich kurz vorhero im dritten und vierten Tact eben diese Bindungen angebracht.

Aloys. Deine Anmerkung ist vorsichtig. Denn man muß auf den Gesang und die Fortschreitungen nicht wenig sehen. Gehe weiter Tab. V. Fig. 17. 18. 19. 20. und Tab. VI. Fig. 1. Diese Exempel mögen voritzo genug seyn. Da aber durch die Bindungen die Musik nicht wenig Anmuth erhält, so ermahne dich, nicht nur die drey übrigen Choralgesänge auf diese Art zu setzen, sondern auch in andern dergleichen schlechten Gesängen dich sehr fleißig zu üben, indem man niemahls zu fleißig darinnen seyn kan. Wegen der folgenden Gattung des Contrapuncts, sage ich dir itzo zum voraus, daß die bishero erwehnten Bindungen auch auf eine andere Art können angebracht werden. Sie verliehren zwar dadurch ihr Wesen nicht, verursachen aber doch, daß der Gesang sich geschwinde beweget. z. E. Tab. V. Fig. 21. Hieraus ist deutlich, daß der erste und dritte Satz wesentlich, die beyden folgenden Sätze aber Verändrungen sind, die man des Gesangs oder der Fortschreitung halber angebracht. Die Bindung pfleget auch auf diese Weise zerrissen zu werden, Tab. VI. Fig. 2. Ueber dieses können manchmahl zwey Achtel in der folgenden Gattung mit unter gemischet werden, welche man aber nur im andern und vierten Theil des Tacts, niemahls aber im ersten und dritten Theil desselben gebrauchen kan. Siehe Tab. VI. Fig. 3.

Der ersten Uebung
fünfte Lection.
Von der fünften Gattung des Contrapuncts.

Diese Gattung heisset der verblümte Contrapunct (contrapunctum floridum) weil in solchem allerley Zierrathen, fliessende Bewegungen, und verschiedene Veränderungen, des Gesangs we-

gen, wie in einem Blumengarten vorhanden seyn müssen. Gleichwie man in der Rechenkunst in der Theilung sich aller übrigen Gattungen, nemlich der Zusammenzehlung, der Zusammennehmung, der Abziehung, und der Vervielfältigung bedienet; also ist diese Gattung auch nichts anders, als eine Zusammensetzung der vorhergehenden Gattungen der Contrapuncte. Es ist auch ausser der angenehmen Zusammensetzung des Gesangs nichts neues zu erinnern, und ermahne ich dich nur, allen deinen Fleiß und Sorge darauf zu wenden, und solches niemahls aus dem Gedächtniß zu lassen.

Joseph. Ich will allen Fleiß nach meinen Kräfften anwenden; Ich getraue mir aber kaum die Feder zu ergreiffen, weil ich noch kein Exempel vor Augen gehabt.

Aloys. Sey nur guten Muths, ich will dir das erste Exempel vorschreiben. Tab. VI. Fig. 4. u. 5. Auf diese Art kanst du auch die übrigen Contrapuncte zu den Choralgesängen verfertigen. Tab. VI. Fig. 6. 7. 8. 9. Du hast mit Fleiß deine Sachen gemachet, und was mir nicht wenig wohlgefällt, ist, daß du auf den guten Gesang Achtung gehabt, und im Anfang in Thesi mehrentheils die Seitenbewegung oder Bindung angebracht, welchen Fleiß ich dir ferner will empfohlen haben, weil solcher dem Contrapunct viel Anmuth gibt.

Joseph. Ich freue mich ungemein, daß dir meine Bemühungen nicht mißfallen, wodurch ich in kurtzem weiter zu kommen hoffe. Soll ich nun in deiner Gegenwart, oder vor mich, die noch übrigen drey Tone vornehmen?

Aloys. Weil diese Gattung von so grossem Nutzen ist, daß ich es nicht genug sagen kan, so bringe die noch übrigen drey Tone in meiner Gegenwart zu Ende; Ich will dich auch dabey erinnern, daß du niemahls unterlassen mögest, dich in dieser Art der Composition ie mehr und mehr zu üben.

Joseph. Ich werde deinen Rath allezeit als ein Gesetz beobachten, Tab. VI. Fig. 10. 11. 12. 13. 14. 15. Was zeiget das NB. so über dem fünften Tact der 14. Fig. stehet, an?

Aloys. Mache dir keine Sorgen. Du hast von mir noch gar nichts davon gehöret. Itzo aber will ich dir nicht so wohl ein Gesetz, als

als vielmehr einen guten Rath geben, nemlich wenn man im Anfang des Tactes zwey Viertel, die ohne Bindung so gleich auf einander folgen, setzet, so scheinet es, als wenn der Gesang schliessen wolte; derowegen wird es besser seyn, wenn man nur zwey Viertel im Anfang des Tactes brauchen will, folgende Bindung anzubringen, oder den Fortgang mit zwey andern Vierteln zu erleichtern, wie in folgendem Exempel: Siehe Tab. VI. Fig. 16. so oben bey Fig. 2. stehet. Nun haben wir mit zwey Stimmen, GOtt Lob! alle fünf Gattungen mit dem Choralgesang durchgegangen. Nun wollen wir zum Anfang zurücke gehen, nemlich zur Note gegen Note in drey Stimmen, und sehen was in ieder Gattung zu beobachten ist, und wie die Composition dreyer Theile zu verfertigen sey. 24)

24.) Unser Verfasser hat bisher alles so schön, so wohl, und so deutlich vorgetragen, daß es nicht besser kan verlanget werden. Er hat auch nichts ausgelassen, was zum würcklichen Grunde der Composition gehöret. Wer diese erste Grundlinien wohl innen hat, wird sich in den verschiedenen Gattungen der Compositionen zweyer Stimmen, und sonderlich in die neuen Moden gar leicht finden können; denn wenn man erst die Natur der Sache kennet und sie in seiner Gewalt hat, so weiß ein Vernünfftiger auch bald solche nach Beschaffenheit der Umstände zugebrauchen. Denn die Harmonie bleibt einmahl wie das andere in der Welt, und ist das sonderlich von unserm Herrn Verfasser zu loben, daß er hauptsächlich auf das innerliche Wesen der Sache siehet, um welcher Ursach willen dieses Buch allzeit ein practischer Auctor classicus, wie man sagt, bleiben wird, indem wohl schwerlich einer kommen soll, der den gantzen Grund der Composition in diesen Gränzen besser und deutlicher lehren kan. Versiehet es aber ein Lehrling gleich im Anfang, und in den Hauptdingen, so gering sie auch scheinen mögen, so empfindet er solches Zeit lebens. Wer die fünf Gattungen der Rechenkunst nicht auf das genauste weiß, und darinnen wohl geübet ist, der wird in den höhern Rechnungen überall anstossen und Fehlern unterworffen seyn, und wer wohl zeichnen lernen will, doch aber die ersten Grundlinien, nur obenhin lernet, der wird niemahls mit Gewißheit treffen lernen: So ist es auch in der Composition. Wer diese ersten Gründe nicht wohl begreiffet, und solche durch fleißige

Der andern Uebung erste Lection.

Von der Note gegen die Note in drey Stimmen.

Daß die Zusammensetzung dreyer Stimmen unter allen am vollkommensten sey, ist daraus klar, weil man ohne Beyhülffe eines andern Theils den harmonischen Dreyklang vollkommen haben kan, indem der Hinzutritt der vierten oder mehrerer Stimmen nichts anders als eine Wiederhohlung eines solchen Theils ist, der schon in dem harmonischen Dreyklang vorhanden; Dahero es gleichsam zum Sprüchwort geworden, daß dem, der ein Trio recht machen könte, der Weg zur Composition mit mehrern Stimmen sehr weit offen stehe.

Joseph. Ich bin ungemein begierig zu wissen, auf was Art diese Zusammensetzung verfertiget wird. Ich fürchte aber nicht wenig, es möchte diese schwere Arbeit mir überlegen seyn, und meinen Vorsatz zernichten.

Aloys. Fürchte dich nicht; Denn weil es dir mit Verfertigung der Gattungen zweyer Stimmen nicht so schwer angekommen, so kanst du der guten Hoffnung leben, daß dir auch diese Arbeit in drey Stimmen nicht sonderlich beschwerlich seyn werde, wenn du erst dieses wohl begriffen, was ich dir itzo sagen will, und hernach den Anfang von der allereinfachesten Gattung, nemlich von der Note gegen die Note, machest,

---

Uebung vollkommen in seine Gewalt bringet, der wird wohl schwerlich rein und mit Gewißheit setzen lernen. Drum rathe ich allen Anfängern aufrichtig, daß sie eine Lection nach der andern langsam und mit Bedacht durchgehen, und nicht eher weiter fort schreiten, als bis sie alles vorhero vollkommen innen haben, und wenn eine Uebung zu Ende ist, solche zwey bis dreymahl wiederhohlen. Auf diese Art werden sie viel weiter kommen, als andere, die wider die Natur mit Gewalt fortlauffen wollen. Denn diejenigen, welche auf einmahl so viel zulernen sich vornehmen, die lernen würcklich gar nichts. Ihr Trieb ist gewisser massen edel, aber nicht vernünftig. Ein neu angehender Componist prägt sich das Sprüchwort wohl ein: **Eile mit Weile.**

chest, auch in der Ordnung fort schreitest, welche wir bey den zwey Stimmen beobachtet haben.

Es ist also diese Gattung die einfacheste Zusammensetzung dreyer Stimmen, ingleichen Noten, oder drey halbkurtzen, und bestehet aus lauter Consonanzen. Am ersten ist zu mercken, daß in iedem Tackt der harmonische Dreyklang anzubringen ist, wenn solches nicht andere Umstände verhindern.

Joseph. Was ist der harmonische Dreyklang? (a)

Aloys. Es ist ein System, so aus der Terz und der Quinte bestehet. z. E. siehe Tab. VII. Fig. 1.

Joseph. Aber was sind das vor Umstände, welche manchmahl verhindern diesen Dreyklang anzubringen?

Aloys. Es ist öffters der Wohllaut des Gesangs die Ursache, daß bisweilen an statt des Dreyklangs eine andere Consonanz, entweder die Sexte, oder die Octave pfleget gebraucht zu werden: Manchmahl muß man auch, um zwey unmittelbar anfeinander folgende Quinten und Octaven zu vermeiden, den Dreyklang weglassen, und an statt der Quinte die Sexte, oder die Octave, oder beyde zugleich nehmen, wie ich in folgendem Exempel zeigen will Tab. VII. Fig. 2.

Joseph. Es kommt mir vor, mit Erlaubniß, mein Lehrer, zu sagen, als wenn der Dreyklang im andern Tackt ohne Ursach wäre weggelassen worden; denn man hätte im Tenor, nach meiner Einsicht, die Quinte setzen können, welches den Dreyklang ausgemacht; so auch im dritten Tact die Terz, anderer Figuren zu geschweigen, die du gese-

zet,

(a) Die Antwort auf die Frage, was der harmonische Dreyklang sey, ist sehr kurtz gerathen. Die gantze Musik ist nichts anders, als eine beständige Veränderuug des harmonischen Dreyklangs. Es ist also wohl nöthig, daß man mehr davon weiß. Weil ich aber nicht gerne wiederhohle, was ich schon einmahl geschrieben, so muß ich deßwegen meine Leser auf die Anfangsgründe nach mathematischer Lehrart abgehandelt, S. 58. 60. 71. bis 74. verweisen, als da ich die gantze Sache erörtert habe. Ueberdieses wird auch bald das gantze Buch des gelehrten Kühnaus vom harmonischen Dreyklang mit meinen Anmerckungen zum Vorschein kommen.

tzet, z. E. Tab. VII. Fig. 3. Diese Gänge scheinen weder der Fortschreitung noch dem Gesang entgegen zu seyn.

Aloys. Dieser Gedancke gefällt mir gantz wohl, und dein Exempel kan auch nicht verworffen werden. Allein wer siehet nicht, daß das erste, nemlich mein Exempel, mehr der Natur, Ordnung und Veränderung gemäß sey? mit der Natur und Ordnung kommt es wohl überein, weil in selbigem der Tenor schön, Stufenweise, ohne Sprung, bis zum dritten Tact mit eingeschlossen, absteiget, in welchem die Sexte vorkommt, welche die Note mi, die unten im Baß stehet, vor andern Consonanzen gerne hat, wie schon anderswo gesaget worden, und ich wiederum noch deutlicher vortragen will. Man setze erstlich diese Figur der Sexte Tab. VII. Fig. 4, da die Note, so die Sexte ausmachet, gleichsam ausser ihrem eigentlichen Sitz an einem ungewöhnlichen Ort stehet, denn in ihrer ordentlichen Stelle sähe sie also aus: Tab. VII. Fig. 5. Das C macht derohalben in der ordentlichen Stelle den harmonischen Dreyklang aus, welches, da es eine Octave höher stehet, die übrigen Theile aber bleiben, nothwendig eine Sexte seyn muß. Dieses aber ist nur zu verstehen, wenn nach dem Mi das Fa folget, wie in diesem Exempel Tab. VII. Fig. 6. Wenn aber das Mi anderswohin gehet, so ist mehr die Quinte als die Sexte zu nehmen, wie in folgenden Exempeln. Tab. VII. Fig. 7. Nun muß ich auch auf das kommen, wovon noch nichts gesaget worden, nemlich auf die Ursach, warum mein Exempel mehr Veränderung hat. In jenem, Tab. VII. Fig. 8. ist A in der Stimme des Tenors nur einmahl, in deinem Exempel aber zweymahl zu finden, wie man hier sehen kan, Tab. VII. Fig. 9. Auf diese Veränderung muß man sehr starck sehen, welches ich dir ein vor allemahl will gesagt haben.

Joseph. Nimm es nicht übel, wenn ich frage, warum du in deinem kurtz vorhero angeführten Exempel den Anfang von so weit aus einander liegenden Stimmen gemachet? denn es scheinet, daß es auch auf eine andere Art hätte geschehen können.

Aloys. Ich nehme es gar nicht übel, deine Hoffnungs-volle Neugierigkeit vergnüget mich vielmehr. Hast du nicht gesehen, daß der Baß desselben Exempels beständig Stufenweise aufsteiget? derowegen

wegen haben die andern Stimmen vom Baß entfernet seyn müssen, damit Raum vorhanden ist, daß die Stimmen in der widrigen Bewegung einander entgegen gehen können. Allein mit was vor Beyspielen wilst du beweisen, daß selbiges Exempel auch auf eine andere Art hätte können gemachet werden?

Joseph. Ich will zwey Exempel anführen, nicht solches zu beweisen, sondern daß ich dadurch möge belehret werden. Tab. VII. Fig. 10. und 11.

Aloys. Ich mißbillige diese Exempel eben so sehr nicht; Aber du siehest, daß im ersten Exempel, vom ersten Tact zum andern, alle drey Stimmen im Aufsteigen, theils Stufenweise, theils durch einen Sprung, fortschreiten, welches wohl schwerlich ohne einige Unrichtigkeit abgehet, wie hier in der Stimme des Tenors in Ansehung des Alts, vom ersten Tact zum andern, geschehen, und sich also verhalten. Tab. VII. Fig. 12. Hier aus ist klar, daß dieser Gang, wenn man den Baß weg lässet, fehlerhafft sey, weil nicht nur die Fortschreitung von einer unvollkommenen zu einer, so zu sagen, vollkommenen, geschiehet, sondern auch, welches noch schlimmer, diese Quinte nicht einmahl eine Consonanz, und nur die falsche Quinte ist. b) Die

b.) Weil es also die falsche Quinte, und derohalben eine Disonanz ist, so möchte die gerade Bewegung hier an und vor sich wohl erlaubet seyn; denn man gehet ja von einer unvollkommenen zu einer unvollkommenen, welches in allen dreyen Bewegungen seyn kan, weil es aber doch zärtlichen Ohren etwas widrig klinget, so muß wohl eine andere Ursache vorhanden seyn. Solche ist die verdeckte Quinte, die in dem Raum zwischen g, h, C, der untern Stimme lieget, und mit dem obern Ton e eine vollkommene Quinte ausmachet, a, e, worauf denn die andere unvollkommene Quinte h, f, unmittelbar folget, welches allezeit eckelhafft klinget. Viele lassen zwar die Folge einer vollkommenen Quinte auf eine unvollkommene zu, halten aber davor, daß solches nicht verkehret angehet, nemlich wenn auf eine vollkommene Quinte eine unvollkommene unmittelbar kömmt. Ich halte beydes vor falsch deßwegen, weil ich aus der Erfahrung habe, daß solche wie mir, also auch noch mehr gesunden Ohren allezeit verdrieß-

 lich

Die Regeln sind nicht nur in Ansehung des Basses, sondern auch der andern Stimmen unter einander zu beobachten, wo es nur möglich ist, ob

lich und widrig vorgekommen. Weil diese Lehre so viel in der Musik zu bedeuten hat, so muß ich solche wider meinen Willen aus der musikalischen Bibliothek I. B. I. Th. p. 20. hieher setzen: „Es ist „schon lange eine ausgemachte Sache, daß man keine Quinten und „Octaven machen darf, und diese Regel wird auch allezeit bleiben „müssen, weil sie in der Natur der Tone stecket, und unsere Nachkom„men werden vermuthlich keine andern Ohren bekommen, als wir „itzo haben. Die Ursache aber warum wir nicht zwey Octaven und „zwey Quinten in der geraden Bewegung nach einander wohl ver„tragen können, ist gantz ohnstreitig diese. Weil nemlich der Unter„scheid zwischen 1 und 2, welches die Octave ist, und der Unterscheid „zwischen 2 und 3, welches die Quinte ist, leichter vom Verstande kan „begriffen werden, als der Unterscheid anderer Tone, welche keine „solche vollkommene Proportion haben, so ist auch der Klang dieser „Tone den Ohren angenehmer, als anderer. Da nun aber die Oh„ren durch den angenehmen Klang der Octaven und Quinten gar „bald vergnüget werden, und daher, weil der Menschen Gemüther so „geartet, daß, wenn sie sich in einer Sache vollkommen vergnüget, „sie hernach was anders zur Vergnügung haben wollen, andere To„ne erwarten, ist es freylich verdrießlich, wenn an statt der erwarte„ten Veränderung die alte Leyer folget. Ja es ist den Ohren ein „solcher Eckel, das sie nicht einmahl verdeckte Quinten und Octaven „vertragen können. Eine verdeckte Quinte aber oder Octave ist, „wenn die Bewegung zweyer Stimmen also beschaffen, daß in dem „Raum, den die Tone durch ihre Bewegung aus einem Ort in den „andern gemachet, ein solcher Ton zu finden, der zu einem der vier „Tone eine Quinte oder Octave ist. Z. E. $\begin{smallmatrix} a & \bar{d} \\ c & d \end{smallmatrix}$ ist eine verdeckte Oc„tave, weil in dem Raum von a bis $\bar{d}$ ein Ton enthalten, welcher „mit c eine Octave ausmachet, und so ist auch $\begin{smallmatrix} g & h \\ c & g \end{smallmatrix}$ eine verdeckte „Quinte, weil in dem Raum von c bis g ein Ton, nemlich e enthalten, „welcher mit h eine Quinte machet. Eine verdeckte Octave aber „oder Quinte kan nur auf viererley Art begangen werden. Erstlich, „wenn die zwey ersten Tone, so steigen, keine würckliche Octave ma-

chen,

ob man sich schon nach solchen bey der Zusammensetzung mehrerer Stimmen nicht so genau richten kan, so gar, daß auch bey drey Stimmen manchmahl um wichtiger Ursachen willen von der Strenge der Regeln abzuweichen erlaubet ist, wie in dem letzten Tact ohne einem des erstern Exempels zu sehen, da die Fortschreitung in der geraden

„chen, sondern die letztern, so ist der Ton, welche die verdeckte Octa-
„ve klinget, in dem Raum der höhern Tone enthalten, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{a}\ \bar{e}}{c\ e}$ da ist
„ $\bar{c}$ die verdeckte Octave, welche zwischen $\bar{a}$ und $\bar{e}$ lieget. Wenn
„aber die ersten zwey Tone, so steigen, eine würckliche Octave machen,
„so ist der Ton, welcher die verdeckte Octave klinget, in Raum der un-
„tern Tone enthalten, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c},\ \bar{d}}{c,\ f}$. Da ist d die verdeckte Octave,
„welche zwischen c und f lieget. So im Gegentheil, wenn die ersten
„zwey Tone, so fallen, keine würckliche Octave machen, so ist die ver-
„deckte Octave im Raum der obern Tone enthalten als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{e}\ h,}{c\ H,}$ da ist
„c die verdeckte Octave, so zwischen e und H lieget. Und so ists auch
„mit den Quinten als $\genfrac{}{}{0pt}{}{e\ a,}{c\ d,}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{g\ h,}{c\ g,}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{b\ g,}{g\ c,}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\ e.}{d\ c.}$ Von den verdeckten Oc-
„taven aber sind folgende zwey allezeit erlaubet, erstlich, wenn die
„Oberstimme einen gantzen Ton, die untere aber eine Quinte fället,
„als $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{d}\ c}{G\ C.}$ Hernach wenn die Oberstimme einen halben Ton, die un-
„tere aber eine Quart steiget, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{h\ \bar{c}.}{G\ c.}$ Uebrigens sind allezeit verdeck-
„te Quinten und Octaven so wohl als die würcklichen von der Natur
„verboten. In vielstimmigen Sachen aber sind verdeckte Quinten
„und Octaven in den Mittelstimmen nicht zu vermeiden, und weil sie
„die Ohren nicht beleidigen auch erlaubet, die äussersten Stimmen
„aber müssen schlechterdings rein seyn, wenn man anders nicht wi-
„der die Regeln, so aus der Natur kommen, handeln will. Daß
„also unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven ver-
„boten sind, ist aus der Erfahrung klar. Denn wenn man heute zu
„Tage mit guter Würckung ganze Zeilen so genannte Octaven sezet,
„muß man sie nicht vor würckliche Octaven halten, weil es in der
„That nichts anders als der Unisonus ist, welcher gar wohl erlaubet
„ist, wenn er wohl angebracht wird.

Bewegung von der Quinte in die Octave am Ende, nemlich von einer vollkommenen zu einer vollkommenen geschiehet, weil es nicht anders hat seyn können. Siehe Tab. VII. Fig. 13.

Joseph. Hätte man diese Unrichtigkeit nicht vermeiden können, wenn man statt der Octave die Decime gesetzet?

Aloys. Man hätte solches zwar vermeiden können, es scheinet aber daß diese unvollkommenere Consonanz die Vollkommenheit und Ruhe, die am Ende erfordert wird, vorzustellen nicht tüchtig sey. Eine andere Sache ist es in vierstimmigen Sachen, da durch den Hinzutritt der Quinte diesem ein Gnügen geleistet wird, und die Terz dabey solchem nicht zuwider ist.

Joseph. Was findest du noch mehr in einem andern Exempel zu tadeln?

Aloys. Weiter nichts, als daß die Sexten im Aufsteigen in Thesi etwas hartes haben. Die Sexten, die in Arsi stehen, (welche in dieser Gattung keine Stelle haben,) sind noch erträglicher, weil sie nicht so starck ins Gehöre fallen, wie anderswo mit mehrerm soll gesaget werden. Nun wollen wir zu unserer Uebung fortgehen. Damit du aber durch Betrachtung einer Formel in dieser Gattung dir desto leichter helffen mögest, so will ich dir das erste Exempel vorschreiben, welches nach Beschaffenheit der drey Theile auch dreyfach seyn wird: Denn erstlich soll der Choralgesang oben, hernach in der Mitten, und endlich unten im Baß stehen, wornach du denn dich richten, und die oben vorgeschriebene Choralgesänge nach der Ordnung vornehmen kanst. Tab. VII. Fig. 14.

In diesem Exempel ist zu sehen, daß in iedem Tact der harmonische Dreyklang angebracht worden, wenn solches nicht eine andere Ursache verhindert, imgleichen daß man auf die Fortschreitungen gesehen, von welchen zum öfftern geredet worden.

Joseph. Es scheinet doch, daß du vom siebenten zum achten Tact, im Alt in Ansehung des Basses, die Regel nicht in Obacht genommen, welche sagt: von einer unvollkommenen zu einer vollkommenern Consonantz muß man in der widrigen Bewegung gehen. Du aber bist in der geraden Bewegung fortgeschritten.

Aloys. Deine Anmerckung ist zwar recht, aber du mußt dich auch dessen erinnern, was ich kurtz vorhero gesaget, nemlich daß es erlaubet sey, in drey Stimmen, um grössere Unrichtigkeit zu vermeiden, manchmahl von der Strenge der Regeln abzugehen, wenn es nicht anders seyn kan.

Joseph. Ich erinnere mich dessen wohl, gleichwohl aber scheinet es mir, daß es nach der Regel hätte recht seyn können, wenn man von F im Baß in die Höhe in c in der widrigen Bewegung gegangen wäre, folgender Gestalt: Tab. VII. Fig. 15.

Aloys. Es würde zwar durch die widrige Bewegung dieser Unrichtigkeit vorgebeuget, allein, siehest du nicht, daß alsdenn zwey gleiche Fortschreitungen unmittelbar auf einander folgen, von der neunten Note zur zehnten, und von der zehnten zur letzten? c) Hernach macht auch im neunten Tact der Tenor mit dem Baß einen Einklang, welcher weniger zur Harmonie beyträget als die Octave, ausser dem ist es auch nicht erlaubet, in dieser Art der Composition ohne dringende Noth die Gräntzen der fünf Linien zu überschreiten.

Joseph. Ich bin durch die angeführten Ursachen vollkommen überzeiget, vielleicht hätte es aber auch so seyn können? Tab. VII. Fig. 16.

Aloys. Keinesweges. Erinnerst du dich nicht, daß der Sprung der grossen Sexte verboten ist? Was ist vom Sprung der Septime zu halten? Man muß ja auf die natürliche Leichtigkeit des Gesanges sehen. Nun will ich ein Exempel machen, da der Choralgesang in der Mitte stehet. Tab. VII. Fig. 17.

Joseph. Warum hast du im neunten Tact die Octave gebrauchet? Ich glaube man hätte ohne Hinderniß die Quinte, oder den harmonischen Dreyklang anbringen können.

c) Nemlich es gehen die drey lezten Tone der obern und untern Stimmen in der geraden Bewegung fort, welches verdeckte Quinten und Octaven verursachet, will geschweigen, daß alle drey Stimmen des neunten und zehnten Tacts zugleich in der geraden Bewegung fortschreiten, welches allezeit Fehler verursachet.

Aloys. Ja es hätte seyn können. Wenn du aber genau Achtung gibst, so wirst du finden, daß die Octave mehr zum guten Gesang beyträget, worauf man, wie ich schon offt erwehnet, und noch öffters wird müssen gesaget werden, sehr fleißig sehen muß. Nun ist das Exempel noch zu machen übrig, da der Choralgesang unten stehet. Tab. VII. Fig. 18.

Joseph. Ich finde in diesem Exempel, ausser dem letzten Tact, keinen Zweifel: denn es kömmt mir vor, daß, wenn statt der Quinte die Terz stünde, mehr Harmonie vorhanden wäre.

Aloys. Du urtheilest zwar recht; allein was vor eine Terz meinest du, daß man hätte setzen sollen, die Grosse oder die Kleine? Soll es die Kleine seyn, so weist du, daß sich solche nicht am Ende schicket. d) Soll es die Grosse seyn, so schicket sich solche auch nicht hieher. Denn da die Tonart ihrem Wesen nach die kleine Terz hat, nemlich F, ohne Creutz, woran die Ohren den gantzen Choralgesang hindurch sich gewöhnet, würde es sich sehr übel schicken, wenn solche am Ende diesen Ton erhöhet vernähmen. Derowegen ist es besser, daß man die Terz gantz und gar wegl ässet.

Nun gehe weiter, die Exempel der noch fünf übrigen Tone zu verfertigen, so, daß der Choralgesang in allen drey Theilen, wie ich schon vorgeschrieben, vorhanden sey. Nimm dabey wohl in Acht, was ich bishero gelehret. Tab. VII. Fig. 19.

Joseph. Es ist mir recht sauer geworden, bis ich die Endigungsclausel verfertiget. Denn da in diesem Exempel der ordentliche Schluß nicht statt findet. z. E. Tab. VII. Fig. 20. auch dieser Ton seiner Natur nach an selbigem Ort die vollkommene Quinte nicht hat,

d) Bey den Componisten in vorigen Zeiten war es ein Fehler, die kleine Terz am Ende zu setzen, und führten sie zur Ursache, wie unser Verfasser, an, daß am Schluß die Vollkommenheit und Ruhe durch solche, als eine unvollkommene Consonanz, nicht wohl könte vorgestellet werden. Zu unsern Zeiten macht man sich nun kein Bedencken mehr daraus, und unsere Ohren finden gar wohl Ruhe darin. Dieses Gesez gehöret also mit Recht unter die billig abgeschafften Regeln der Alten.

hat, auch kein Creutz annimmt, wodurch man die ordentliche Clausel hervor bringen könte, so habe ich geglaubet, daß man nicht anders, als wie ich es gemacht, schliessen könne. Doch bin ich noch zweifelhafft wegen der grossen Terz, so am Ende stehet. Denn ich erinnere mich, daß du vorher gesaget, daß man in dergleichen Tonen die Terz ganz und gar weglassen, und an derselben statt die Quinte setzen solle.

Aloys. Du hast sehr wohl von der Endigungsclausel geurtheilet, nemlich daß solche wegen der besondern Lage des halben Tons hier nicht statt finde, und derowegen auch ein besonderer Schluß gemacht werden müsse! du darfst dir auch wegen der grossen Terz am Ende keinen Zweifel machen, denn was ich wegen der Weglassung der Terz gesagt, das ist so zu verstehen, wo es seyn kan. Du hast derohalben wohl geschlossen, daß bey der letzten Note dieses Exempels, ohne die unmittelbare Folge zweyer Quinten zu vermeiden, die Quinte nicht habe können gesetzet, und deßwegen an derselben Stelle die grosse Terz müssen gebrauchet werden, weil die kleine Terz wegen grösserer Unvollkommenheit sich weniger zum Schluß schicket. Nun gehe weiter. Tab. VII. Fig. 21. 22. 23. und Tab. VIII. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Joseph. Hier sind nun die übrigen Exempel, welche nach meiner Einsicht so weit gut gemachet sind, so fern ich nicht dadurch bin verhindert worden, daß ich mich an den Choralgesang binden müssen. Hätte aber die Nothwendigkeit des Choralgesanges mir die Freyheit zu setzen nicht eingeschränket, so glaube ich, daß die Composition an vielen Orten hätte mehr mit dem harmonischen Dreyklang können bereichert werden.

Aloys. Du hast recht, und wirst zu seiner Zeit bey einer uneingeschränckten Composition, da du an keinen Choralgesang gebunden bist, schon davon befreyet werden; Aber es ist unglaublich, wie vielen Nutzen diese Uebung einem, der sich auf diese Wissenschafft legt, verschaffet, wodurch man allein, wenn man sich mit Vernunfft übet, zur wahren Erkänntniß dieser Kunst gelangen kan. Ich will dir dahero diese Uebung nochmahls gar sehr empfohlen haben,

indem

indem solche nicht genug kan eingeschärffet werden. Da nun die Exempel der ersten Gattung zu Ende gebracht, so gehe weiter zur andern Gattung.

Der andern Uebung
andere Lection.
Vom Satz des halben Schlags gegen einen gantzen in drey Stimmen.

Hier muß man beobachten, und sich dessen wieder erinnern, was von dieser Gattung in zwey Stimmen gelehret, und vom harmonischen Dreyklang bey dem Satz eines gantzen Schlags auf einen gantzen Schlag gesagt worden; doch mit dieser Einschränckung, daß in dieser Gattung dreyer Stimmen zum Behuf des harmonischen Dreyklangs ein halber Schlag durch den Sprung einer Terz manchmahl zwey Quinten vermeiden könne. z. E. Tab. VIII. Fig. 10. welcher Satz sonsten in zweyen Stimmen verboten, in drey Stimmen aber in Ansehung des harmonischen Dreyklangs, wie gedacht, erlaubet ist. Zur Formel gebe ich dir drey Exempel, damit dir die Verfertigung der übrigen desto leichter wird. Tab. VIII. Fig. 11. 12. und Tab. IX. Fig. 1.

Joseph. Ich erinnere mich, daß du oben gesagt, da du die Lehre von dieser Gattung zweyer Stimmen vorgetragen, daß man niemahls zwey halbe Schläge auf eine und dieselbe Linie setzen solle, und derowegen keine Bindung hier statt finde; Allein ich sehe, daß nicht nur bey der Endigungsclausel dieser drey Exempel die Bindung angebracht ist, sondern auch am Schluß des letzten Exempels die grosse Terz stehet, welche gleichfalls nicht erlaubet seyn soll.

Aloys. Deine Erinnerung ist gut. Da aber bey nahe keine Regel ohne Ausnahme ist, so muß solche also verstanden werden, nemlich wo die Umstände zur Ausübung der Regel vorhanden sind, welches bey zwey Stimmen allezeit ist, nicht aber also bey drey Stimmen zu geschehen pfleget, wie man aus den vorhergehenden Exempeln

abmer-

abmercken kan, da bey der Bindung, wenn man zwey ungebundene halbe Schläge setzen wolte, entweder ein fehlerhaffter Einklang, oder eine von der Harmonie entblöste Octave entstehen würde. Die grosse Terz, die am Ende des dritten Exempels stehet, entschuldiget die Nothwendigkeit, weil daselbst im Diskant die Quinte nicht statt findet, indem zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen würden, wenn man die Quinte setzen wolte. Aus diesen Exempeln erhellet, daß bey einer Stimme lauter halbe Schläge, den gantzen Choralgesang hindurch, bey den zwey übrigen aber lauter gantze Schläge gesetzet werden müssen, so, daß die halben Schläge mit den zwey gantzen Schlägen wohl übereinstimmen, und die Bewegungen und Regeln so viel beobachtet werden, als sich thun lässet.

Nun mache die Exempel der übrigen Tone, und nimm die dreyfache Veränderung in Obacht, die ich dir gezeiget. Tab. IX. Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Aloys. Diese Exempel mögen voritzo genug seyn, die übrigen drey Tone überlasse ich deinem Fleisse zu Hause.

Joseph. Ich finde bey dieser Uebung viel Beschwerlichkeit, so, daß mir manchmahl die Fortschreitung von einem Tact zum andern bey nahe ohnmöglich scheinet.

Aloys. Ich muß gestehen, daß die Verfertigung dieser Gattungen nicht so leicht sey, als in welchen nöthig ist, daß zwey halbe Schläge mit den gantzen Schlägen, die in zwey Stimmen stehen, wohl übereinstimmen, und dabey alles beobachtet werde, was vorgeschrieben worden; dieses ist schwer auszuüben und kaum möglich, wenn man nicht einen oder mehr folgende Täcte zum voraus sich in Gedancken vorstellet, ehe man schreibet, wie ich schon öfters gesagt. Wie vielen Nutzen aber diese Uebung habe, und wie leicht solche einem angehenden Componisten das Aufschreiben mache, ist kaum mit Worten auszudrücken, und wer hierin wohl geübet ist, der wird, wenn der Choralgesang weggelassen und man nicht mehr gebunden ist, erfahren, daß er spielend freye Compositionen machen könne.

Der andern Uebung
dritte Lection.

Da wir uns eben der Ordnung in dieser Zusammensetzung dreyer Stimmen bedienen wollen, welche wir gebrauchet, da wir Unterricht von zwey Stimmen gegeben, so erhellet von selbsten, daß diese Lection von der Composition handele, da vier Viertel auf einen gantzen Schlag gesetzet werden; Jedoch mit diesem Unterscheid, daß, gleichwie die Viertel in der Zusammensetzung zweyer Stimmen nur zu einem gantzen Schlag, also bey dieser Zusammensetzung dreyer Stimmen zu zwey gantzen Schlägen überein stimmen müssen. Uebrigens muß nicht nur das beobachtet werden, was von dieser Gattung in der Lection mit zwey Stimmen gesaget, sondern auch, was bishero von den Gattungen dreyer Stimmen gelehret worden.

Joseph. Ist hier weiter nichts mehr zu bemercken?

Aloys. Nein, ausser daß, wie in allen Gattungen des Contrapuncts, also auch in dieser, hauptsächlich auf die Noten gesehen wird, die in Thesi stehen.

Joseph. Ich will es versuchen, ob ich geschickt bin, diese Gattung hervor zu bringen, ohne daß ein Exempel vorgeschrieben ist.

Aloys. Gut. Gib aber wohl Achtung, daß du, wenn bey dem ersten Viertel in Arsi der harmonische Dreyklang nicht angebracht werden kan, solches bey dem andern und dritten zu bewerkstelligen suchest. Tab. X. Fig. 1. 2. 3. 4. Aus diesen nicht übel gemachten Exempeln sehe ich, daß du in dieser Wissenschafft schon ziemlich zugenommen. Ich überlasse derowegen die Exempel der übrigen Tone und Choralgesänge deinem eigenen Fleiß zu Hause. Wenn solches geschehen, so kan man nach Belieben die Choralgesänge aller sechs Tone wiederum vornehmen, und also setzen, daß eine von den drey Stimmen Viertel, die andere Stimme halbe Schläge, und die dritte gantze Schläge hat, nach Vorschrifft folgenden Exempels Tab. X. Fig. 5.

Es ist kaum auszudrücken, wie viel anmuthiges und treffliches durch diesen dreyfachen Unterscheid der Noten die Composition erhält. Derohalben ich dir diese Uebung mit der dreyfachen oder vierfachen Veränderung, deren wir uns bishero bedienet haben, gantz besonders empfehle.

Joseph. Ich will thun so viel als mir möglich ist. Denn deinen guten Rath halte ich allezeit vor ein Gesetz.

Aloys. Nun müssen wir schreiten zur

Andern Uebung
vierten Lection.
Von der Bindung.

Hier muß man sich dessen erinnern, was von den Bindungen mit zwey Stimmen gelehret worden, welches in drey Stimmen nicht im geringsten zu verändern, sondern auf das genaueste zu beobachten ist. Es muß also nur gezeiget werden, wie mit der Concordanz des hinzu kommenden dritten Theils zu verfahren sey. Vielleicht ist es auch nicht undienlich, hier zu wiederhohlen, was oben gesaget worden, daß nemlich die Bindung nichts anders sey, als eine Verzögerung der folgenden Note. Dahero scheinet es verwunderlich, daß der dritte Theil eben die Concordanz ausmachen müsse, welche man würde gebrauchet haben, wenn die Bindung auch nicht zugegen wäre, welche Wahrheit folgende Exempel deutlich machen werden. Tab. XI. Fig. 1. 2. als, da man sehen kan, daß in beyden Exempeln einerley Concordanz der dritten Stimme bleibt, ohne daß die Bindung solches hindert, welches auch von den Bindungen im Baß oder der untersten Stimme zu verstehen ist. z. E. Tab. XI. Fig. 3.

Diese Sätze würden sich, wenn die Bindungen weggenommen werden, wegen Beschaffenheit des harmonischen Dreyklangs, also verhalten, wenn nicht die unmittelbare Folge verschiedener Quinten solches verhinderten. Tab. XI. Fig. 4. welches fehlerhaffte Exempel ich dir zu keinem andern Ende, mein Joseph, vor Augen geleget, als daß du wissen möchtest, daß die Beschaffenheit der Concordanzen

durch die Bindungen nicht verändert werden, sondern eben dieselbe verbleiben.

Joseph. Hier hast du mir einen Zweifel erreget, welchen ich mit deiner Erlaubniß eröfnen will.

Aloys. Sage es nur frey heraus. Denn dein bisheriges langes Stillschweigen hat mich zweiflend gemachet, ob du das, was ich itzt vorgetragen, ohne daß du mich dabey etwas gefraget, verstehest oder nicht?

Joseph. Wenn die Bindungen, wie gesaget worden, nichts verändern, so wird das erste eben angeführte Exempel, so aus Bindungen bestehet, eben so wohl falsch seyn, als das andere. Denn wie im andern Exempel eine unmittelbare Folge verschiedener Quinten sich zeiget, da die Bindungen weggenommen worden; so wird auch das erste Exempel, da die Bindungen vorhanden sind, um eben dieser Ursache willen fehlerhafft seyn, wenn die Bindungen so angesehen werden, als wenn sie nicht da wären.

Aloys. Deine scharfsinnige Gedanken gefallen mir sehr wohl, und zeigen an, daß du wohl darauf gemercket hast. Ueber dieses, daß man auf daß Ansehen grosser Meister sehen muß, welche das erste Exempel billigen, das andere aber mißbilligen, mußt du auch wissen, daß meine Worte: die Bindungen verändern nichts, nur vom Wesen der Concordanzen, welches in beyden Exempeln einerley ist, zu verstehen sey. Wer kan sonsten leugnen, daß die Bindungen nicht eine grosse Würckung, und die Krafft haben, Fehler zu vermeiden, und Sätze zu verändern?

Joseph. Ich würde meinen Zweifel durch den von dir gemachten Unterscheid vor aufgelöset halten, wenn nicht ein Exempel der Bindung, so oben mit zwey Stimmen vorgekommen, mir im Wege stünde, welches du als fehlerhafft verworffen, weil es nicht zureichet zwey Octaven zu vermeiden. z. E. Tab. XI. Fig. 5. Gleichwie die Bindung in diesem Exempel nicht verhindert, daß nicht zwey unerlaubte Octaven auf einander folgen, so kan man auch um eben dieser Ursache willen in folgendem Exempel nicht zwey Quinten vermeiden: Tab. XI. Fig. 6.

Aloys.

Aloys. Um deinen nicht geringen Einwurf zu beantworten, muß man wissen, daß vieles in der Höhe verboten ist, was in der Tiefe gedultet wird, weil die hohen Tone deutlicher vernommen werden und schärffer ins Gehöre fallen, da im Gegentheil die niedrigen Tone durch ihre Tiefe etwas dunckel werden, und nicht so kräfftig das Gehör rühren. Denn die Höhe erhebt, und die Tiefe verdunckelt. e) Um aber die Sache gründlicher zu erörtern, ist zu wiederhohlen, was anderswo von der Vollkommenheit der Consonanzen gesaget worden: Nemlich daß die Quinte eine vollkommene, die Octave eine noch vollkommenere, und der Einklang die allervollkommenste Consonanz sey, welche desto weniger Harmonie haben, ie vollkommener solche sind. f.) Es lehret ferner die Erfahrung, daß die Dissonanzen an

 und

e) Was hier unser Verfasser vorträget, das ist einigermassen wahr: denn die hohen Tone haben um so viel mehr zitternde Bewegungen als die tiefen, als jene höher sind als diese. Was nun mehr Bewegungen machet, das rühret auch das Gehör kräfftiger: Folgbar vernimmt auch das Gehör die hohen Tone deutlicher als die tiefen. Jedoch dieses gehet nicht so weit, daß die Tiefe Fehler solte verdecken können, die nicht so wohl in der Höhe als vielmehr in dem Wesen des Intervalls stecken. Eine Quinte ist zwar tiefer als eine Octave: Kan man aber nicht eine Quinte in viel höhern Tonen oben nehmen als eine Octave unten ist. Es ist also die von dem geschickten Herrn Verfasser angeführte Ursach von keiner Erheblichkeit, und will gar nichts sagen, wie es denn scheinet, daß er selbst dieser Meinung gewesen sey, weil er sagt: um aber die Sache gründlicher zu erörtern, welches er auch gründlicher gethan, und in den nachfolgenden Worten deutlich zu machen gesuchet.

f) Man muß sich hier einen deutlichen Begriff von der Harmonie machen, wodurch der Verfasser eine solche Vermischung zweyer Tone verstehet, die nicht allzu verwirrt, und auch nicht allzu deutlich ins Gehöre fallen, welches am längsten vergnüget. Denn was gar zu deutlich in die Sinnen fället, und der Verstand so geschwind begreiffet, das vergnüget zwar, aber nur auf kurtze Zeit, indem nach eben dem Verhältniß, nach welchem man die angenehme Sache schnell begriffen, auch die Sinnen vergnüget werden. Was hingegen

und vor sich gar keine Anmuth und harmonische Schönheit haben, sondern alles, was wohl und reitzend ins Gehöre fällt, solches einzig und allein durch Hülfe der Consonanzen, in welche die Dissonanzen aufgelöset werden, hervorgebracht wird. Woraus man sehen kan, daß eine Dissonanz, die in der Quinte gehet, erträglicher sey, als die, so in die Octave aufgelöset wird. Dahero es nicht zu verwundern, daß das erste Exempel als fehlerhafft von guten Meistern verworffen, das andere aber zum Contrapunct vor geschickt gehalten wird. Endlich wird eine Auflösung desto leichter gedultet und entschuldiget, ie mehr eine vollkommene Consonanz, in welche die Dissonanz aufgelöset wird, dem Wesen einer unvollkommenen Consonanz näher kommt. Ist dir nun dein Zweifel sattsam beantwortet, g) so mache dich zur Uebung dieser Gattung des Contrapunckts fertig.

Joseph. Nach deinem Befehl. Tab. XI. Fig. 7.

Aloys. Warum hast du im dritten Tact im Diskant, ein Zeichen eines Fehlers oder vielmehr eines Zweifels gesetzet?

Joseph.

gegen allzu verwirrt sich unsern Sinnen darstellet, das ist uns verdrießlich, weil wir es gar nicht oder sehr wenig davon begreiffen können. Die Intervalle aber, die das Mittel zwischen beyden ausmachen, sind im Stande unsere Sinnen am längsten zu vergnügen, weil diese solche dergestalt deutlich begreiffen, daß sie dabey einige Bemühung haben, welche angenehm ist, indem man zum Genuß des guten immer näher kommt. Auch hier treffen die Worte ein: In der Mitte steckt die Tugend. Und in diesem Verstande kan man sagen, daß die Terzen und Sexten mehr Harmonie haben als die Quinten und Octaven.

g) Mir ist wohl bekandt, daß die besten Meister das Exempel Tab. XI. Fig. 6. billigen. Allein man hat Ursach behutsam damit zu verfahren, und solches nicht in die äussersten Stimmen zu setzen, weil doch ein Schatten von unmittelbar auf einander folgenden Quinten übrig bleibet, welches zärtliche Ohren mercken. Des Josephs gründlicher Zweifel verursachet bey mir, daß ich völlig glaube, die Aloysii würden besser thun, wenn sie diese Bindung nur allein in den Mittelstimmen gebrauchten.

Joseph. Ich habe noch nicht vergessen, daß der erste Theil der Bindung eine Consonanz seyn müsse: ich habe aber daselbst eine Dissonanz, nemlich die Quarte angebracht; theils weil ich sahe, daß es nicht anders seyn konte, indem nothwendig zwey halbe Schläge gesetzet werden mußten: theils weil ich mich erinnere, daß ich dergleichen Exempel bey guten Meistern gesehen.

Aloys. Dein Zweifel ist lobens würdig, indem solcher ein Zeuge von deiner Aufmerckſamkeit ist. Es ist aber nichts daran gelegen, wenn gleich jener Tact nicht mit der Strenge der Regel überein kommt. Denn was gesaget worden, daß der erste Theil der Bindung eine Consonanz seyn müsse, das ist von solchen Sätzen zuverstehen, bey welchen die Grundstimme sich in iedem Tact fort beweget, nicht von solchen, da die unterste Stimme oder der Baß liegen bleibet, in welchem letztern Fall eine Bindung, die aus lauter Dissonanzen bestehet, nicht nur nicht fehlerhafft, sondern recht schön ist, wie folgendes Exempel zeiget. Tab. XI. Fig. 8. Was soll das andere Zeichen eines Zweifels, so im sechsten Tact stehet, bedeuten?

Joseph. Ich weiß wohl, daß die Septime zur Begleitung die Terz haben soll, ich habe aber daselbst, weil der Choralgesang nothwendig ist, die Octave genommen.

Aloys. Du mußt dich erinnern, daß wir hier mit Lehren, und einer solchen Uebung umgehen, da in iedem Tact eine Bindung ist, und also nicht so sehr auf die übrigen Concordanzen zu sehen nöthig haben, wovon wir anderswo geredet und noch künfftig reden werden. Anders urtheilet man von einer freyen Composition, da kein Gesetz verhindert, daß man nicht einer ieden Dissonanz seine eigene Concordanz zueignen könte. Es kan also die Septime mit der Octave allein verknüpfet hier geduldet werden. Nun wollen wir weiter gehen. Tab. XI. Fig. 9. 10.

Aloys. Warum hast du im letzten Exempel im Baß im ersten Tact eine Pause angebracht?

Joseph. Weil ich gesehen, daß dort keine Bindung seyn kan, auch geglaubet, daß der Raum mit keiner andern Gattung eines Contrapuncts ausgefüllet werden dürfe, habe ich mir mit einer Pause zu helfen gesuchet.

Aloys.

Aloys. Deine Gedancken mißfallen mir nicht: doch aber hätte man es also machen können. Tab. XII. Fig. 1. Hier vertritt der Tenor im ersten Tact die Stelle des Basses, welches nicht nur der Tenor, sondern auch der Alt, ja wenn es möglich wäre, auch der Diskant thun kan, wenn man nur die tiefste Stimme zum Grund leget, und nach Beschaffenheit derselben die übrigen Tone drüber setzet, es mag hernach die tiefste Stimme vor eine Stimme seyn, welche sie will; Nun verfertige die Exempel der noch zwey übrigen in natürlicher Ordnung folgenden Tone. Tab. XII. Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Aloys. Diese Exempel sind in Ansehung der Harmonie so weit verfertiget, als die Bindungen mit zwey halben Schlägen, in iedem Tact gesetzet erlauben. Denn die Einschränckung dieser Gattung leidet nicht, daß man die völlige Harmonie anbringen kan. Die Bindungen machen hier auch den haupt Endzweck aus, von welchem man sich durch dergleichen Uebung eine völlige Erkänntniß zu wege bringen kan. Derowegen ich dir diese Uebung, als das schönste in der Composition ganz besonders will empfohlen haben. Sonsten hätte der erste Tact des letzten Exempels besser können gemacht werden, als welcher also aussiehet. Tab. XIII. Fig. 1. Denn zwischen dem Alt und dem Discant ist eine unmittelbare verdeckte Folge zweyer Quinten, welche das Gehör leicht wahrnimmt, und in dreystimmigen Sachen zu vermeiden sind. Hier kan solches durch eine einzige Pause im Alt folgender Gestalt geschehen. Tab. XIII. Fig. 2.

Joseph. Auf gleiche Art habe ich mir auch im sechsten Tact dieser Uebung geholfen, da ich die Bindungen nicht weiter fortsetzen können.

Aloys. Du hast wohl gethan. Denn das Gesetz, daß in allen Täcten Bindungen sollen angebracht werden, ist nicht anders zu verstehen, als wenn die Möglichkeit vorhanden. Die übrigen drey Tone gehe mit gleichem Fleiß vor dich durch.

Der

Der andern Uebung fünfte Lection.

Vom bunten Contrapunct. (de contra puncto florido.)

Aloys.

Was dieses vor eine Gattung sey, wird dir noch von dem, was oben davon mit zwey Stimmen gesagt worden, bekandt seyn, nemlich eine Zusammensetzung aller fünf Gattungen, da man hauptsächlich auf eine schöne und angenehme Melodie siehet. Wie aber die zwey übrigen Stimmen, so aus gantzen Schlägen bestehen, in Ansehung der Harmonie zu verfertigen sind, wird dir aus den bisher gehabten Uebungen mit drey Stimmen ohne Zweifel bekandt seyn, so, daß ich vor überflüßig halte, mich länger dabey aufzuhalten. Wir wollen dahero ohne Verzug auf die Exempel gehen. Tab. XIII. Fig. 3. 4. 5. 6. 7. und Tab. XIV. Fig. 1.

Aloys. Diese Beyspiele mögen vor diesesmahl genug seyn, und wenn du dich in den vier übrigen Tonen vor dich mit gleichem Fleiß übest, so wirst du dir eine vollkommene Erkänntniß in Verfertigung dieser Gattung gar leicht erwerben, wobey noch zu merken, daß die widrige Bewegung meistens bey iedem Tact diese Arbeit sehr erleichtert. h) Nun müssen wir die Zusammensetzung mit vier Stimmen vornehmen.

Der

h) Vielleicht verwundern sich manche Leser, daß der Verfasser schon die Unterweisung mit drey Stimmen zu componiren schliesset, da doch deutlich in die Augen fällt, daß noch sehr viel übrig seyn muß. Allein, zur Absicht des Verfassers wird es zureichend seyn. Er hat eine gründliche Anweisung zur blosen Composition, wie solche das Wesen der Tone mit sich bringet, durch unveränderliche Regeln den Anfängern dieser edlen Wissenschafft an Hand geben, keineswegs aber zeigen wollen, wie diese und jene Gattung besonders einzurichten, und worin sie von andern Compositionen unterschieden sey, am allerwenigsten hat

Der dritten Uebung erste Lection.

Von der Composition mit vier Stimmen.

Daß die Verhältniß des harmonischen Dreyklangs vollkommen in einer Composition von drey Stimmen enthalten sey, ist schon oben erwehnet worden. Daher ist klar, daß die hinzukommende vierte Stimme keinen andern Platz hat, als daß eine Consonanz, die in den drey Stimmen schon enthalten ist, verdoppelt wird, etliche dissonirende Sätze ausgenommen, wovon an einem andern Orte zu reden. Obgleich in Ansehung des Intervalls und der Lage, zwischen dem Einklang und der Octave ein grosser Unterscheid ist, so findet sich doch dergleichen nicht in Ansehung der Benennung. Denn der Einklang wird

er hiebey vom Geschmack reden können. Dieser ist beständig veränderlich, und muß man durch eigene Prüfung geschickter Sinnen solchen in seine Gewalt bringen, und läßt sich also davon wenig schreiben. Die verschiedenen Gattungen der Compositionen lassen sich gleichfalls aus vielen Exempeln der geschicktesten Meister besser als aus vielen Regeln und derselben Ausnahmen erlernen. Der gelehrte Verfasser hat durch viele Exempel die ersten Anfangsgründe der Composition, die allezeit seyn und bleiben müssen, deutlich vor Augen zu legen, und die Anfänger zur würcklichen Ausübung der Composition gründlich anzuführen gar glücklich unternommen. Wer einmahl den Grund hierin rechtschaffen geleget, der ist hernach im Stande, darauf zu bauen, was er will, und geschickt, sich nach allen Umständen zu richten; Fehlet aber solcher, so ist alles mangelhafft, und die äusserlichen Zierrathen werden Kenner nicht verblenden, daß sie nicht das windige Gebäude sehen solten. Es ist also der Ort hier gar nicht, da man lernen soll, worin z. E. ein Trio von einem Concert unterschieden, wie offt in dem letztern die Hauptstimme sich allein soll hören lassen, wie die Melodie insbesondere bey diesem und jenem Stück soll beschaffen seyn, u. s. f. sondern die reine natürliche Composition an und vor sich selbst. Wo man diese einmahl in seiner Gewalt hat, so gibt sich alles übrige desto leichter, so wohl durch die Erfahrung, als schrifftliche Anweisung guter Scribenten.

wird so wohl, als die Octave z. E. c genennet, und die Octave fast vor einen wiederhohlten Einklang gehalten. Also wird der Zusammenhang eines Quatuors hauptsächlich aus der Terz, Quinte und der Octave bestehen. Wo man wegen fehlerhaffter Gänge, welches öffters geschiehet, die Octave nicht haben kan, wird die Terz, sparsamer aber die Sexte verdoppelt. Im übrigen müssen die Regeln von den Fortschreitungen und Bewegungen, die im ersten Buche vorgekommen, so viel als möglich, beobachtet werden, dergestalt, daß man so wohl auf die Verhältnisse der Theile zu ihrem Grund, als auch der Theile unter einander selbsten siehet. i) Ich habe gesagt: so viel als möglich, weil es manchmahl die Nothwendigkeit, oder die Melodie, oder die Nachahmung, oder daß man an einen Gesang schlechterdings gebunden ist, erfordert, daß man eine verdeckte unmittelbare Folge von Quinten und Octaven dulten muß. Sonsten aber wird ein Quatuor um so viel mehr vollkommen seyn, ie weniger man von den Hauptregeln abweichet.

Joseph. Es kommt mir vor, als wenn ich nur gantz dunckel deinen Vortrag verstünde. Dahero habe ich einige Exempel nöthig, um die Sache deutlicher zu begreiffen.

Aloys. Folgendes Exempel wird die Dunckelheit vertreiben. Tab. XIV. Fig. 2. Wundere dich nicht, daß die Consonanzen, und die verdoppelten Intervalle wider die bisherige Gewohnheit mit einfachen Zahlen bezeichnet sind; Ich habe solches zu keinem andern Ende gethan, als daß die Verdoppelung der Consonanzen deutlich in die Augen fallen möge. Diese Formel mache nach und sage, wo du noch einen Zweifel hast. Ist keiner mehr übrig, so behalte diesen Choralgesang, und setze ihn nach der gewöhnlichen Veränderung in iede Stimme.

i) Dieses ist eine Hauptregel die Reinigkeit der Harmonie zu erhalten. Es ist nicht genug, daß die äussersten Stimmen rein sind, es soll bey einem Quatuor die erste Stimme mit der andern, der dritten und der vierten, ferner die andere Stimme mit der dritten und der vierten und die dritte Stimme mit der vierten ins besondere rein seyn. Man nehme diese wenige Worte wohl zu Hertzen, indem sie bey einem Componisten von der größten Wichtigkeit sind.

Joseph. Ist denn viel daran gelegen, was vor eine Consonanz einem ieden Theil zugeeignet werde?

Aloys. Allerdings, gar viel, und wird dir solches aus den Uebungen mit drey Stimmen und was dabey gesaget worden, wohl bekandt seyn. Denn über dieses, daß eine iede Consonanz der natürlichen Ordnung gemäß ihren besondern Ort haben will, wo es sich thun läßt, ist viel daran gelegen, daß man vorher siehet, ob man vom ersten Tact, der in solcher Ordnung genommen worden, zum andern, dritten, oder auch vierten Tact richtig fortschreiten könne; wo nicht, so muß man die Ordnung des ersten Tacts ändern, und die Consonanzen also zusammen setzen, daß man zu den folgenden Täcten bequem und ohne Fehler fortgehen kan.

Joseph. Was ist aber eigentlich vor ein Ort, den die Consonanzen haben wollen?

Aloys. Es ist die Ordnung, die entsprungen, da man die Octave harmonisch getheilt. Es ist also klar, daß aus dieser Theilung erstlich die Quinte entspringet, und ferner aus der Theilung der Quinte die Terz hervor kommt, welche Ordnung man in Verbindung der Consonanzen halten soll, wenn nicht eine andere Ursach, welches sehr offt geschiehet, solches verbietet, nemlich die Fortschreitung zu den folgenden Täcten. Hier will ich ein Exempel beysetzen, so die natürliche Ordnung der Consonanzen zeiget. Siehe Tab. XIV. Fig. 3. Du siehest, daß zu erst die Quinte stehet, die aus der Theilung der Octave entsprungen: zum andern die Octave, die vor sich ist: zum dritten die Terz, oder Decime, die durch die Theilung der Quinte hervor gekommen.

Joseph. Nach der Einrichtung unserer heutigen Claviere, scheinet es, daß die Terz am ersten und vor der Quinte zu setzen, und also die Ordnung von vier Stimmen also zu nehmen sey. Tab. XIV. Fig. 4.

Aloys. Es scheinet nur, ist aber in der That nicht also. Denn über dieses, daß die Ordnung nach der Theilung, und nicht nach der Einrichtung des Claviers zu beurtheilen ist, kommt noch hinzu, daß die Terz unten nahe bey dem Grund Ton dunkel und undeutlich sich hören

ren lässet, und daß, ie grösser die Gränzen oder Zahlen sind, so ein Intervall ausmachen, ie schärffer auch der Ton eines solchen Intervalls ist, und dahero auch einen höhern Ort verlanget. Ferner sind die wesentlichen Grössen der Quinte, 2 : 3. welche zusammen genommen 5 geben. Die Grössen der Terz aber sind, 4, 5, die zusammen genommen 9 ausmachen. Dahero soll der natürlichen Ordnung gemäß, die Quinte unten, die Terz aber oben gesetzet werden. Gehe nun, wenn kein Zweifel mehr übrig ist, zu der noch rückständigen Arbeit der übrigen Tone, siehe alle Täcte wohl durch, und vergleiche ieden Theil mit dem andern, damit nichts wider die Regeln sich einschleichen möge, welches zu erhalten, man ganz besonders vorsichtig seyn muß, wobey zu mercken, daß nicht nur die Theile mit dem Baß, sondern auch die Theile untereinander selbsten regelmäßig gesetzet seyn müssen.

Joseph. Aus dem vorhergehenden Exempel von vier Stimmen habe ich wahrgenommen, daß in den mittlern Theilen manchmahl die Quarte vorkömmt, welche du vor eine Dissonanz ausgegeben, und gesagt, daß solche in der Composition, die aus lauter gantzen Schlägen bestehet, verboten sey, welches ich nicht habe vorbey gehen können, ohne mich daran zu stossen. ii)

Aloys. Gantz recht. Es ist aber zu erinnern, daß das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen nach Beschaffenheit des Grundtons abgemessen wird, es mag in den mittlern Theilen darzwischen liegen, was da will, wenn nur die Fehler vermieden werden, als zwey auf einander folgende Quinten und Octaven. k) Uebrigens ist auch zu mercken, daß iemehr die Theile ins Enge gebracht werden, ie eine

O 3 voll-

ii) Siehe hiervon den theoretischen Theil S. 39.

k) Der Herr Verfasser hätte auch die unharmonischen Verhältnisse darzu setzen sollen, welche wegen ihres harten und übeln Klangs so wie in den äussersten, also auch in den Mittelstimmen nicht zu dulten sind. Niemand darf die Exempel der Neuern anführen, sonderlich der Italiäner, als da sie öffters vorkommen, sonsten würde man auch Quinten und Octaven, nicht etwan verdeckte, welche gar nichts seltsames sind, sondern auch offenbare, und weiß nicht, was noch mehr, setzen dürfen.

vollkommenere Harmonie daraus entspringt, nach dem Sprüchwort: eine vereinigte Krafft ist stärcker. l) Wenn dir was schweres vorkommt, wie es dann nicht anders seyn kan, so denke, daß man zur Tugend durch rauhe Wege gehen müsse, und man nicht ohne einem Feind siegen könne, ja daß ein unermüdeter Fleiß Standhafftigkeit und viel Gedult unumgänglich nothwendig sey. Tab. XIV. Fig. 5. 6. 7.

Joseph. Bey den ersten zwey Exempeln habe ich nicht ohne Zweifel wider deine Erinnerung den Tenor so genau an den Baß gesetzet, daß gemeiniglich die Terzen unten stehen, welches ich gethan, weil ich nicht gefunden daß ich es anders hätte machen können, wegen der Nothwendigkeit des schlechten Gesangs, der in allen vier Theilen stehen muß. Ich stelle es also deiner Beurtheilung und Verbesserung anheim.

Aloys. Es ist wahr, daß diese Exempel, in welchen der schlechte Gesang nothwendig beybehalten, und nur zur Uebung vorgenommen worden, nicht anders haben können gemachet werden: Ein anders wird es seyn, wenn die Erfindung willkührlich ist. Wie vielen Nutzen aber diese Uebungen einen Lernenden verschaffen, wirst du mit der Zeit mit Verwunderung erfahren. Es sind nun noch die Exempel zweyer Tone mit der gewöhnlichen vierfachen Veränderung zu verfertigen übrig, gehe weiter. Tab. XV. Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. und Tab. XVI. Fig. 1.

Diese Exempel sind noch so ziemlich gut gemachet. Denn die unveränderliche Nothwendigkeit des schlechten Gesangs läßt nicht zu, daß

l) Ich weiß eben nicht, ob dieses seine Richtigkeit hat. Wenn die Tone manchmahl aus einander gesetzet sind, klingen sie angenehmer, als wenn sie so enge beysammen stehen. Der harmonische Dreyklang c, g, c̄, c̿, klingt besser als dieser, c, e, g, c̄. und gleichwohl stehen bey diesem die Tone enger beysammen, als bey jenem. Vermöge der natürlichen Ordnung der Consonanzen, wie nemlich solche aus der harmonischen Theilung hervorkommen, stehen auch die Tone so gar enge nicht beyeinander. Man richte sich nach den Umständen, und suche die Mittelstrasse zu halten, welche allezeit die sicherste ist.

daß dergleichen Composition nach den Bewegungen und andern Regeln auf das strengste verfertiget werden kan, wie solches gar leicht bey einer freyen Composition ist. Die Exempel der übrigen drey Tone kanst du nun auf gleiche Weise mit der vierfachen Veränderung des schlechten Gesangs setzen.

Der dritten Uebung
andere Lection.
Von halben Schlägen gegen einen gantzen
(de minimis contra semibreuem.)

Hier wirst du dich dessen erinnern, was oben von dieser Gattung des Contrapuncts mit drey Stimmen gesaget worden, welches alles auch bey der Zusammensetzung von vier Stimmen gültig und kein anderer Unterscheid ist, als daß daselbst zwey gantze Schläge mit zwey halben, hier aber drey gantze Schläge mit zwey halben übereinstimmen, da man übrigens beobachtet, was bey der Note gegen die Note mit vier Stimmen vorgekommen, iedoch nur so viel als die Schranken dieser Gattung erlauben. Nun schreite zu den Exempeln. Tab. XVI. Fig. 2. 3. 4. 5.

Joseph. Ich erfahre, daß diese Gattung des Contrapuncts sehr schwer sey, und ist mir bishero noch keine so schwer vorgekommen, so daß ich den letzten Tact ohne einem keineswegs den Gesetzen gemäß habe verfertigen können;

Aloys. Es ist an dem. Die Beschwerlichkeit der Sache aber entspringt aus der Nothwendigkeit, daß man zwey halbe Schläge gegen drey gantze setzen muß, welches zu keinem anden Ende geschiehet, als daß du die Wissenschafft der Harmonie erlernen, und bey der Zusammensetzung der Concordanzen behutsam, vorsichtig und aufmercksam werden mögest. Dahero ists kein Wunder, daß man bey einigen Sätzen nicht wohl fort kommen kan. Bey einer freyen Composition kommt es gar nicht vor, daß eine Reihe von Täcten auf diese Art gesetzet wird: Denn diese Lectionen sind nicht zum Gebrauch,

son-

sondern nur zur Uebung erfunden. Gleichwie einer der Lesen kan, nicht mehr buchstabiret, also werden auch, diese Gattungen des Contrapuncts blos zum lernen vorgeschrieben. Die übrigen Exempel der Tone überlasse ich deinem eigenen Fleiß.

Der dritten Uebung
dritte Lection.
Von Vierteln gegen einen gantzen Schlag. (de semiminimis contra semibreuem.)

Was zu dieser Gatttung erfordert wird, kan von obigen, was hiervon bey der Composition mit zwey und drey Stimmen vorgetragen worden, wiederhohlet werden, und ist ausser der Ungleichheit der Concordanzen hierbey nichts weiter zu bemercken. Denn gleich wie in zwey Stimmen die Concordanz mit einem ganzen Schlag in drey Stimmen mit zwey ganzen Schlägen zu vereinigen ist, also sind auch bey der Composition mit vier Stimmen vier Viertel mit drey ganzen Schlägen nach den Regeln der Harmonie, die dir schon bekandt sind, zusammen zu setzen. Die Sache wird durch Exempel deutlicher werden. Tab. XVII. Fig. 1.

Joseph. Ich muß dich mit Erlaubniß, mein Lehrmeister, fragen, warum du im vierten Tact die Terz verdoppelt? vielleicht hätte es auch, wenn man den Einklang statt der einen Terz im Tenor setzet, folgender Gestalt geschehen können? Tab. XVII. Fig. 2.

Aloys. Ja, es hätte zwar geschehen können, allein über dieses, daß durch den Einklang, wenn er in Thesi stehet, der Vollstimmigkeit nicht wenig abgehet, kommt noch hinzu, daß die Terz oder Decime, als die im Diskant durch gehet, mangelhafft seyn würde, weil man sie nicht beständig hören kan. Was zeigt das andere B vor einen Zweifel an.

Joseph. Es scheint als wenn die Fortschreitung zwischen dem Alt und dem Tenor fehlerhafft wäre, wie solche von einer vollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen in der geraden Bewegung geschiehet.

Aloys.

Aloys. Diese Fortschreitung hat wegen der Nothwendigkeit der Viertel nicht anders seyn können, und muß daharo gedultet werden, könte aber gar leicht verbessert werden, wenn sich der ganze Schlag des Tenors also zertheilen ließe. Tab. XVII. Fig. 3. Dieses will ich auch von den Exempeln der vorhergehenden Gattungen verstanden haben, in welchen vieles gefunden wird, so als fehlerhafft zu verwerffen wäre, wenn es nicht lauter gantze Schläge seyn müßten. Nun gehe auf die übrigen Exempel, da der schlechte Gesang bald in dieser bald in jener Stimme stehet. Tab. XVII. Fig. 4.

Aloys. Du hast mit diesem Exempel eine Probe deines Fleisses gegeben, wodurch du gezeiget, daß du nichts vergessen, was in so vielen Lectionen gesaget worden. Denn das erste Viertel hast du der vollkommenen Harmonie gemäß gesetzet, und bist mit den drey übrigen so fortgegangen, daß du auf dem leichtesten Wege zum folgenden Tact geschritten, auch sind die übrigen Regeln der Harmonie so wohl als der Gattungen des Contrapuncts richtig beobachtet worden, welches geschiehet, wenn die Thesis, oder ieder Anfang des Tacts eine vollkommene Harmonie, das ist, die Terz und die Quinte, hat. Gehe weiter Tab. XVII. Fig. 5

Aloys. Was soll der Buchstabe A im andern Tact des Diskants bedeuten?

Joseph. Die Fortschreitung von einer vollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen in der geraden Bewegung macht mir einigen Zweifel, nemlich von der Quinte zur Octave, und zwar um so viel mehr, da solches in den äussersten Stimmen ist.

Aloys. Ich habe es schon gesagt, und wiederhohle es nochmahls, daß dergleichen Fortschreitungen, weil die gantzen Schläge hier schlechterdings sollen beybehalten werden, zu dulten sind, indem solche nicht allemahl bey einer freyen Composition können vermieden werden, doch sind sie in den mittlern Stimmen erträglicher als in den äussern, wie du wohl angemercket. Tab. XVIII. Fig. 1.

Joseph. Der Buchstabe A bedeutet, daß man im Tenor um angedeuteter Ursache willen von der gemeinen Regel abgegangen, weil eine Fortschreitung von einer unvollkommenen Consonanz zu einer

vollkommenen in der geraden Bewegung ist, nemlich von der Terz zur Quinte, und wird dahero angeführter Nothwendigkeit halber noch stehen bleiben können.

Aloys. Du urtheilest recht. Denn es ist klar, daß man es nicht besser machen kan, wenn die Strenge dieser Gattung beybehalten wird. Der Mangel ist auch um so viel weniger zu hören, weil solcher in den Mittelstimmen sich befindet.

Aloys. Nun gehe den andern Ton, E, la, mi, der wegen Mangel der Quinte unter allen am schwersten ist, in meiner Gegenwart durch. Die übrigen Tone überlasse ich deiner Arbeit zu Hause. Tab. XVIII. Fig. 2. 3. 4. und Tab. XIX. Fig. 1.

Joseph. Im Diskant uud der Violin, von der ersten zur andern Note, findet man einen Gang von der Terz zur Quinte, der wider die Regel ist, welchen ich wegen angeführter Ursachen habe weder verbessern können noch wollen.

Aloys. Ich habe schon öffters erwehnet, daß hier aus einer Nothwendigkeit vieles zu dulten ist, welches sonsten bey einer ungezwungenen Composition würde müssen vermieden werden, wie denn auch jene Fortschreitung B von der Octave zur Quinte in Ansehung der untersten Stimme in der geraden Bewegung nicht als fehlerhafft zu bemercken, weil diese Gattung etwas schwer ist. Nun wollen wir zu einer andern Gattung gehen, und die Ausarbeitung der übrigen Tone deinem eigenen Fleiß überlassen. m)

Der

m) Man lasse es sich ja nicht befremden, daß der Verfasser manchmahl hier und da einen nothwendigen Fehler stehen lassen. Ich glaube, er hat mit Fleiß solche Choralgesänge erwählet, daß es manchmahl so kommen muß, um Anfängern auch Exempel wider die Reinigkeit der Harmonie zu geben. Sonsten hätte er wohl andere nehmen können, zu welchen sich alles rein setzen lässet. Man soll eben diese Exempel nicht nach machen, sondern sie stehen nur zur Erkänntniß hier.

Der dritten Uebung
vierte Lection.

Da nun die Gattung des Contrapuncts mit Vierteln zu Ende gebracht worden, so folgen nun die Bindungen, wie aus den Lectionen mit zwey und drey Stimmen bewußt ist. Was solche sind, setze ich gleichfalls als bekandt vor aus. Es ist nur zu erläutern übrig, was vor Concordanzen, als Geferten, die Bindungen in vier Stimmen haben wollen, wovon etwas in der Composition mit drey Stimmen gesaget worden, nemlich daß sie die Concordanzen verlangen, welche sie erhalten, wenn die Bindung aufgehoben worden, aus der daselbst angeführten Ursach, weil die Bindung nichts anders ist, als eine Verzögerung der folgenden Note, welche in Ansehung der Concordanzen nichts verändert. Die Exempel werden die Sache deutlich machen. Tab. XIX. Fig. 2. 3. 4. n) Diese Exempel zeigen deutlich, daß es einerley Concordanzen sind, die Noten mögen gebunden oder ungebunden seyn.

Joseph. Betrügt diese Regel niemahls, mein Lehrmeister?

Aloys. In manchen Sätzen bey dieser Lection, als da man gezwungen ist, die Bindungen mit drey gantzen Schlägen einen gantzen Tact zu setzen. Es kan aber nicht geschehen in dem Satz, da die Septime in der Bindung mit der Quinte verknüpfet ist. z. E. Tab. XIX. Fig. 5. Da die Auflösung der Bindung mit dem Tenor eine verbotene Dissonanz macht, die allerdings zu vermeiden ist.

Joseph. Was ist in diesem Fall vor ein Mittel übrig?

Aloys. Der gantze Schlag, der im Tenor ist, muß also getheilet werden. Tab. XIX. Fig. 6.

Joseph. Man soll aber in dieser Gattung keinen gantzen Schlag nicht theilen.

n) Bey diesen drey Exempeln Tab. XIX. Fig. 2. 3. 4. ist allezeit erstlich die Bindung angebracht, hernach stehet eben dasselbe Exempel, da die Bindung aufgehoben ist.

Aloys. Es ist gantz recht, wo es möglich ist. Es kommen aber verschiedene Fälle vor, wie alsobald die Exempel dich belehren werden, da man der Theilung unmöglich überhoben seyn kan, indem es die Nothwendigkeit also erfordert. Derowegen kan die Regel bey dieser Gattung, daß die Harmonie zu den Bindungen beständig aus drey gantzen Schlägen bestehen solle, so genau nicht beobachtet werden.

Joseph. Die Septime mit der Octave begleitet, verlanget keine Theilung des gantzen Schlags, wie dein voriges Exempel Tab. XIX. Fig. 4. zeiget.

Aloys. Aber dieses ist nur in diesem Fall, wo keine Hinderniß vorhanden, daß an statt der Quinte die Octave gesetzet werden kan; Hingegen in den Sätzen, deren verschiedene gefunden werden, da wegen der vorhergehenden Noten und der darauf folgenden Reihe die Octave nicht statt findet, muß nothwendig die Quinte genommen werden: Alsdenn ist der gantze Schlag, wie bey vielen andern Fällen zu theilen, wie solches folgende Exempel lehren. Tab. XIX. Fig. 7.

Joseph. Ich finde in diesem Exempel keinen Zweifel, ausser der Fortschreitung von vierten zum fünften Tact im Alt und Tenor. Tab. XIX. Fig. 8.

Aloys. Dieser Gang darf dir keinen Zweifel erregen, und du mußt wissen, daß die Quarte in Mittelstimmen, entweder gar nicht in Betrachtung gezogen wird, oder die Stelle einer unvollkommenen Consonanz vertritt. Dahero ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehet, welches wohl zu mercken ist. Nun zu den übrigen Exempeln. Tab. XX. Fig. 1. 2. 3. aus welchen deutlich erhellet, daß die Bindungen in vier Stimmen, entweder nicht allezeit, wie diese Gattung haben will, mit drey gantzen Schlägen können begleitet werden, oder wenn solches geschehen kan, daß sich die Harmonie nicht iederzeit den Regeln vollkommen gemäß einrichten lässet.

Joseph. Ich sehe wohl, warum in diesen Exempeln ein und der andere gantze Schlag getheilet worden, kan aber nicht finden, daß der Harmonie was abgehet, wie du sagst.

Aloys.

Aloys. Siehest du nicht, daß im sechsten Tact des ersten Exempels der Thesi die Quinte fehlt? welche doch gleichwohl zur vollkommenen Harmonie sehr nothwendig ist. Hernach ist im fünften Tact des letzten Exempels die Secunde verdoppelt, da die Sexte fehlt, die zur vollkommenen Harmonie gehöret, wie folgendes Exempel beweist. Tab. xx. Fig 4. Endlich ist im sechsten Tact eben desselben Exempels die Quarte verdoppelt, da nach der Regel mehr die Secunde als die Quarte zu verdoppeln ist.

Joseph. Was ist vor eine Ursach, daß die Secunde mehr, als die Quarte soll verdoppelt werden?

Aloys. Es kommt nicht sowohl auf die Secunde oder Quarte, als vielmehr auf die vollkommene Harmonie an. Denn da die völlige Harmonie aus der Verbindung der Terz, der Quinte und der Octave bestehet, in besagtem Exempel aber an statt der Octave die Quinte verdoppelt ist, so ist klar, daß die Harmonie ihre Theile nicht alle völlig hat. Hier aber rede ich nicht vom ersten Theil des Tacts, o) da die Secunde enthalten, welche keineswegs die Octave als ihre Gefertin dultet, sondern vom andern Theil des Tacts, da die Octave mangelt. Z. E. Tab. XX. Fig. 5. p) dergleichen Mängel, die nicht

 viel

o) Nemlich vom sechsten Tact des letzten Exempels, welches Tab. XX. Fig. 3. stehet.

p) Ich weiß nicht, warum Aloysius dem Joseph nicht geantwortet, daß die Secunde mehr als die Quarte zu verdoppeln sey. Ich will also des Verfassers Stelle vertreten. Die Secunde ist um der Auflösung willen mehr zu verdoppeln, als die Quarte. Denn wo die Secunde in einem Satz vorhanden, da pflegt fast allezeit der Baß herunter zu treten, daß aus den Secunden alsdenn Terzen werden. Nun aber werden die Terzen, so wohl die weiche als auch öfters die harte, starck verdoppelt, weil sie viel Harmonie haben, wovon oben geredet worden. Hingegen würde man die Quarten verdoppeln, so wäre nach der Auflösung die Quinte verdoppelt, welche nicht so viel Harmonie hat als die Terz, und also die Verdoppelung nicht so wohl leidet. Man verdoppelt also lieber die Secunde als die Quarte, wenn man die Wahl hat. Es können aber gar

viel zu bedeuten haben, muß man der Strenge dieser Gattung zu gute halten, indem diese Uebung den Lernenden ungemeinen Nutzen bringet, weil sie nicht nur die rechte Art der Zusammensetzung lehret, sondern auch zugleich wie weit man von der Strenge der Regeln abweichen darf, wenn es die Noth also erfordert. Ich habe dir nun eine Formel vor Augen geleget, welche du in den fünf übrigen Tonen nach der gewöhnlichen Veränderung nachmachen kanst. Nun wollen wir zur fünften Gattung dieser Uebung schreiten.

Der dritten Uebung

fünfte Letion.

Du weist wohl, mein Joseph, daß diese Gattung von dem bunten Contrapunct handelt. Was solcher sey, und wie er entstehe, setze ich aus den vorhergehenden Exempeln und Lehren voraus, sonderlich aus der Uebung dieser Gattung mit drey Stimmen, daß also hier nichts neues hinzu zu setzen ist, ausser der vierten Stimme, die aus einem ganzen Schlage bestehet, und nach den Regeln der Composition mit vier Stimmen hinzu gethan wird. Exempel sind Tab. XX. Fig. 6. und Tab. XXI. Fig. 1. 2. 3.

Joseph. Ich sehe daß, wie bey den Bindungen, also auch hier, manchmahl ein gantzer Schlag in zwey halbe getheilet ist.

Aloys. Da ich gesagt, daß die gantzen Schläge ganz bleiben sollen, will ich solches von der Möglichkeit verstanden wissen. Unterdessen wirst du doch bemercken, daß solches überall, wo die Möglichkeit vorhanden gewesen, auf das genaueste beobachtet worden. Die übrigen Uebungen der fünf Tone, will ich dir mit gleichem Fleiß zu verfertigen empfehlen.

Da nun die fünf Gattungen zu Ende gebracht worden, dergestalt daß du dich in ieder besonders geübet, so ermahne ich dich itzo gar sehr,

---

gar wohl Umstände sich einfinden, daß man öffters aus der Noth eine Tugend machen muß, und statt der Secunde die Quarte verdoppeln, wiewohl auch die Secunde nicht ohne Noth zu verdoppeln ist.

sehr, daß du sie auch mit einander verbindest. Mit Beybehaltung eben desselben Choralgesangs, nimm z. E. die halben Schläge, Viertel und die Bindung zusammen, wodurch die Composition eine besondere Veränderung erhält, in dem iede Stimme eine von den andern unterschiedene Bewegung bekommt. Siehe das Exempel Tab. XXI. Fig. 4

Nun will ich dir hiermit so wohl diesen, als die fünf übrigen Töne mit der vierfachen Veränderung des Choralgesangs, so daß solcher nach und nach in allen vier Stimmen zu stehen kommt, zu verfertigen aufgeben, und mußt du dich nun befleißigen, alles in einem hier zusammen zu nehmen, was von ieder Gattung insbesondere gesaget worden. Auch mußt du auf das genaueste beobachten, daß sich die Theile selbsten gut untereinander verhalten, welches dir nun wohl bekandt seyn wird. Es ist nicht zu beschreiben, wie vielen Nutzen diese Uebungen einem Lernenden bringen, wenn solche recht eingerichtet werden, und es wird nichts schweres vorkommen, daß dir nicht bekandt seyn solte, nachdem du diese Gattungen durchgegangen. Ich vermahne dich dahero inständig, daß du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen nicht wenig Zeit verwenden mögest, wenn du anders in dieser Wissenschafft weiter kommen wilst. Du mußt dir immer neue schlechte Gesänge nach deinem Gefallen verfertigen, und wenigstens ein bis zwey Jahr hindurch mit dieser Uebung zubringen. Laß dich nicht zu deinem Schaden gelüsten, daß du vor der Zeit dich auf die freye und ungebundene Composition legest, welches dich zwar vergnügen, und auf allerhand Dinge führen, dabey aber die Zeit so verderben würde, daß du nimmermehr die wahren Gründe der Composition in deine Gewalt bekämest. a)

Joseph.

a) Wer von dieser güldenen Regel nicht überzeiget ist, der sehe nur unsern heutigen Schwarm von Componisten an, worunter allezeit zwanzig flüchtige und leichtstudirte auzutreffen, bis man einen gründlichen, findet und kommt dieses nicht blos daher, daß man keine Theorie mehr lernen, und gleich aus seinem Gehirn componiren will? Wer itzo den General-Baß ein halb Jahr gelernet, der fänget auch gleich

an

Joseph. Hochzuehrender Lehrmeister, der Weg, den ich gehen soll, ist sehr rauh und ungemein dornigt. Denn es ist kaum möglich, mit einer so unangenehmen Arbeit so lange Zeit zuzubringen, ohne verdrüßlich zu werden.

Aloys. Ich habe Mitleiden mit dir, mein Joseph, über deine Klage. Man kan aber auf den Musenberg, da der Zugang sehr schwer ist, nicht anders als mit vieler Mühe kommen. Es ist keine Profession so schlecht, so muß doch ein Lernender wenigstens drey Jahre dabey zubringen. Was soll ich von der Musik sagen? welche nicht nur alle Professionen, wegen des Witzes, der dazu gehöret, und um ihrer Schwierigkeit willen, weit übertrifft, sondern auch unter allen freyen Künsten die vornehmste ist. Der zukünftige Nutzen deiner Bemühungen muß dich antreiben. Die Hoffnung, viel Ehre und Ruhm zu erlangen soll dich anreitzen. Die Geschicklichkeit, daß du künfftig alles mit leichter Mühe wirst setzen können, und von allem dem, so du aufgesetzet, gewiß versichert seyn, kan dich aufmuntern. Hernach will ich dich zur Nachahmung und Erkänntniß der Fugen, nachdem wir auf einige Zeit den Choralgesang bey Seite gesetzet, anführen. Es ist aber voraus zu mercken, daß einige Dissonanzen, ausser der Einschränckung bey dem schlechten Gesang, auch auf eine andere Art aufgelöset werden. z. E. Die None in die Sexte, und die Decime in die Terz: die Quarte in die Sexte und in die Terz. Siehe Tab. XXI. Fig. 3.

Joseph.

an nach Willkühr zu componiren, oder wird wohl selber von seinem Lehrmeister hierzu angeführet, unter dem trefflichen Vorwand, daß man gleich zur Sache schreiten müßte. Es gehet aber solchen Personen, wie jenem der einen Thurn bauen und auch gleich zur Sache schreiten wolte, ohngeacht er nichts als den Platz und etliche wenige Steine darzu angeschaffet hatte. Er sahe sich aber gar bald betrogen, wurde ausgelacht, und mußte es ordentlich anfangen, und alle Baumaterialien zuvor in seine Gewalt bringen, ehe er sie nach der Kunst zusammen setzen konte. Es ist mit der musikalischen Composition eben so. Wer Fuxens vortrefflichen Rath nicht folgen will, wird den Schaden nebst der Reue zu spät erfahren.

Joseph. Warum werden diese Auflösungen ausser dem schlechtem Gesang gebrauchet, und nicht auch im schlechten Gesang?

Aloys. Nimmst du nicht wahr, daß beyde Theile bey der Auflösung sich bewegen? dieses aber bey dem schlechten Gesang, als welcher unbeweglich ist, nicht geschehen könne? Es ist also ein Unterscheid, und deutlich wahrzunehmen, daß diese Auflösungen, da wo die Seitenbewegung unumgänglich ist, nicht statt finden. Nun will ich dich auf die Composition mit zwey Stimmen, da man an keinen schlechten Gesang gebunden ist, zurück führen.

Der vierten Uebung

einzige Lection.

Von der Nachahmung.

Eine Nachahmung entstehet, wenn die folgende Stimme nach einigem Verzug der vorhergegangenen nachgehet, und eben die Intervalle beybehält, in welchen die vorhergegangene sich hören lassen, ohne daß man auf einen halben oder gantzen Ton, oder auf eine Tonart siehet, welches im Einklang, in der Secunde, in der Terz, in der Quarte, in der Quinte, in der Sexte, in der Septime und Octave geschehen kan, wie die Exempel deutlicher zeigen werden. S. Tab. XXI. Fig. 4.

Aloys. Aus diesem Exempel schliesse ich, daß nicht alle Noten des vorhergehenden Theils im folgenden zu wiederhohlen sind.

Aloys. Du hast wohl geschlossen. Denn solches muß nur bey den Cirkelgesängen, nicht bey den Nachahmungen seyn, als bey welchen es genug ist, wenn einigen Noten nachgeahmet wird. Siehe Tab. XXI. Fig. 5. 6. und Tab. XXII. Fig. 1.

Joseph. Das letztere Exempel scheinet sich in c anzufangen, und im g zu endigen.

Aloys. Hast du das schon vergessen, was ich kurz vorher gesagt, daß die Nachahmung an keine Tonart oder an einen Ton gebunden, und genug sey, wenn der folgende Theil in des vorhergehenden Fußstapfen tritt, es geschehe auf was Art es wolle? Ueberdiß

kommt noch hinzu, daß die Nachahmung nicht so wohl bey dem Anfang einer Composition, als vielmehr in der Mitte pfleget gebrauchet zu werden, als da man sich nicht so strenge an die Tonart bindet. Tab. XXII. Fig. 2. 3. 4. 5.

Aloys. Auf diese Exempel kanst du einige Zeit wenden, und sie nachmachen. Setze erstlich einige Noten nach Belieben, diese schreibe von Note zu Note in die andere Stimme, es sey in was vor einem Intervall es wolle, hernach setze oben über diese nachahmende Stimme nach den Regeln des Contrapuncts die gehörigen Noten, und siehe dabey auf einen guten Gesang, so entstehet eine zweystimmige Composition.

Der fünften Uebung

erste Lection.

Von den Fugen überhaupt.

Das Wort Fuge kommt von fugere und fugare, (fliehen und verjagen) her, wie verschiedene rechtschaffene Scribenten behaupten: Nemlich, als wenn der vorhergehende Theil einer Fuge gleichsam fliehete, und von dem folgenden verjaget würde, welches wahr wäre, wenn nicht solches die Nachahmung, wie gelehret worden, verursachte. Die Beschreibung einer Fuge ist derowegen von der Nachahmung unterschieden. Ich sage also: die Fuge ist von der folgenden Stimme eine Wiederhohlung einiger Noten, die in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden, wobey man auf die Tonart, auf einen gantzen und einen halben Ton Achtung gibt. Diese Beschreibung zu verstehen, muß man wissen, was eine Tonart sey. Ich verstehe durch eine Tonart, was man insgemein durch das Wort Ton andeutet. Wenn man also sagt: der erste Ton, der andere Ton, würde es viel besser seyn, wenn man sprechen wolte, die erste Tonart, die andere Tonart, um die Zweydeutigkeit der Intervalle 9 : 8 und 9 : 10 zu vermeiden, als welche auch unter dem Nahmen Ton begriffen sind. Da aber die Materie von den Tonarten fast die verwirrteste unter allen ist, und den Anfängern etwas

schwer

schwer vorkommt, so wollen wir die völlige Erklärung derselben bis zu Ende des Werks versparen, itzo aber nur so viel anmercken, als zu unserm Vorhaben nöthig ist. b) Eine Tonart ist eine Reihe von Intervallen, die in einer Octave eingeschlossen sind, und da die halben Tone auf verschiedene Art in solcher liegen. Hieher gehöret was Horatius sagt:

> Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
> Quos ultra citraque nequit consistere rectum.
>
> Jedes Ding hat seine Schrancken, sein gesetztes Maaß und Ziel,
> Und ist, wenn man es verändert, bald zu wenig, bald zu viel.

Da die verschiedene Lage der halben Tone sechsfach erfunden wird, so zehlet man auch sechs Tonarten, die in folgenden Octaven vorgestellet werden, nemlich: D. E. F. G. A. C. Siehe Tab. XXII. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. 11. Hier siehest du die halben Tone an sechs verschiedenen Orten stehen. Man fänget allezeit von der ersten Note einer ieden Tonart zu zehlen an, und sind die halben Tone gantz schwarz vorgestellet. Welche von diesen Tonarten die erste, andere oder dritte sey, wollen wir hier übergehen, und sie unterdessen nach der Ordnung, wie solche hier stehen, zehlen. c) Ferner wird eine Tonart durch den Umfang der Quarte und Quinte, die innerhalb der Octave

 liegen,

b) Wer sich von den Tonarten richtig und critisch unterrichten will, der beliebe nur davon nachzulesen, was in der musikalischen Bibliothek hin und wieder davon vorkommt. Es ist eine Materie die allerdings nicht leicht ist, doch aber grossen Nutzen hat, und vieles Licht einem Musikverständigen gibt. In meinen Anfangsgründen des Generalbasses ist gleichfalls zureichende Nachricht davon zu haben von §. 96 bis 107, und von §. 167 bis 172.

c) Ich habe von dieser Sache schon in der musikal. Bibliothek gehandelt, und will es also hier nicht wiederhohlen. So viel ist nur hier zu mercken: Die Tonarten zusammen machen einen Cirkel aus, und ist iede Tonart die erste und letzte, nachdem man bey ihr anfänget oder aufhöret.

liegen, bestimmet, nach welchen Gränzen sich die Sätze der Fugen richten müssen. z. E. Tab. XXII. Fig. 12. Nemlich wenn die erste Stimme den Bezirk der Quinte einnimmt, so darf die folgende die Grenzen der Tonart oder der Octave nicht überschreiten, sondern muß im Bezirk der Quarte bleiben, und so auch im Gegentheil, z. E. S. Tab XXII. Fig. 13. 14. woran man aber bey der Nachahmung nicht gebunden, und genug ist, wenn die nachahmende Stimme eben die Stufen und Sprünge nachmachet, z. E. Tab. XXII. Fig. 15.

Endlich kan die Fuge ausser den Intervallen, so die Tonart ausmachen, nemlich ausser dem Einklang, der Octave und Quinte nicht angefangen werden, welches aber bey der Nachahmung, wie gemeldet, in allen Intervallen geschehen kan.

Joseph. Ich denke, daß ich wohl verstanden, was bishero von den Tonarten, von der Nachahmung, und von der Fuge vorgetragen worden. Nun möchte ich gerne wissen, was man vor Sätze darzu nehmen muß, wie die Fugen zu verfertigen und durchzuführen sind, denn ich habe offt gehöret, daß die Lehre von Fugen nicht allen Lehrern der Musik bekandt sey.

Aloys. Es ist wahr, daß sie öffters mehr davon reden als sie verstehen. Was du aber zu wissen verlanget, soll deutlich abgehandelt werden, und dir nichts verborgen bleiben. Daß es sechs verschiedene Tonarten gebe, ist aus obigem bekandt, woraus man ohnschwer abnehmen kan, daß nach ieder Tonart Beschaffenheit auch der Satz einzurichten sey. Hieraus läßt sich schliessen, daß der Satz, so sich vor die erste Tonart schickt, keineswegs der andern, dritten, vierten, fünften und sechsten anständig sey, wegen der Lage der Tone und halben Tone, die in ieder Tonart anders sind, wie die Exempel beweisen. Den Satz, welcher der ersten Tonart eigen ist, siehe Tab. XXII. Fig. 16. Dieser Satz den die folgende Stimme in der Quinte wiederhohlet, behält eben dieselben Tone und halben Tone bey, welches in keiner andern Tonart bey eben diesem Satz geschehen kan. Wir wollen die Tonart A, la, mi, re zum Beyspiel nehmen, welche Tonart der Tonart D, la, sol, re am allernächsten gleich ist, s. Tab. XXII Fig. 17. Man siehet aber, daß bey der letzten Note ohne eine in der folgenden Stimme

an statt mi, fa kommt, und die Lage des gantzen und halben Tons verkehrt wird, und daß die eigentliche Form des Satzes, so wie er in der ersten Stimme vorgekommen, nicht anders kan erhalten werden, als wenn man vor die letzte Note ohne eine ein Creutz setzet, wie Tab. XXII. Fig. 18. welches aber das diatonische Geschlecht, worin wir itzo begriffen, keineswegs verstattet, sondern sich aller Creutze und weichen b in den Sätzen enthält, denn wenn dieses nicht wäre, würden wir die eigentliche Natur der Tone niemahls kennen lernen.

Der fünften Uebung
andere Lection.
Von der Fuge mit zwey Stimmen.

Nun will ich dir die Kunst zeigen, wie man erstlich gantz schlecht und einfältig eine Fuge von zwey Stimmen machen soll. Suche dir einen Satz oder eine Melodie aus, die sich auf die Tonart schicket, in welcher du zu arbeiten gedenckest, diesen Satz schreibe in die Stimme, womit du anfangen wilst. Wenn du damit fertig und der Tonart nichts zuwider ist, so wiederhohle eben dieselben Noten in der andern Stimme in der Quarte oder Quinte, und setze unterdessen da die andere Stimme nachahmet, in der ersten Stimme, womit man angefangen, diejenigen Noten, so zu der nachahmenden Stimme sich schicken, und wie du solches bey dem bunten Contrapunct bist belehret worden. Nach diesem mußt du, wenn die Melodie einige Täcte hindurch fortgeführet worden, die Stimmen dahin anordnen, daß sie den ersten Schluß in der Quinte der Tonart machen. Hierauf wird der Satz (thema) mehrentheils in der Stimme, mit welcher du angefangen, wiederum vorgenommen, aber in einem andern Intervall, als anfangs geschehen, und nachdem eine Pause von einem gantzen oder halben Tact vorhergegangen, wie denn die Pause gar weg bleiben kan, wenn ein grosser Sprung statt solcher ist; die andere Stimme muß alsdenn nach einiger Pause einzutreten suchen, ehe noch die erste Stimme den Satz zu Ende gebracht, da denn, wenn der Satz

etwas fortgeführet worden, der andere Schluß in der Terz der Tonart gemacht wird. Endlich setzet man den Satz wieder in eine von beyden Stimmen, und läßt gleich bey dem andern Tact, wenn es die Sache leidet, die nachahmende Stimme eintreten, worauf denn beyde Stimmen genau mit einander verbunden werden, und die Fuge mit einer Endigungs Clausel sich schliesset.

Joseph. Ich erinnere mich, daß du oben gesagt : : : :

Aloys. Setze itzo deinen Zweifel bey Seite, bis dir die noch dunckle Sache durch ein Exempel klar wird. Ich will nun den Satz, womit kurtz vorhero die Eigenschafft der Tonart gezeiget worden, zu einer Fuge nehmen, und solchen nach der Vorschrifft durchführen, wodurch dir die Sache leichter und geläuffiger werden wird, z. E. Tab. XXIII. Fig. I.

Hier betrachte erstlich wie der Satz (thema) im Alt sich endiget, und der Diskant solchen in der Quinte der Tonart nachspielet, zu welchem der Alt unterdessen sich als ein bunter Contrapunct hören lässet, bis der Satz im Diskant zu Ende ist: Wie nach diesem, da die Melodie etwas fortgeführet worden, der Schluß in der Quinte der Tonart geschiehet: Wie hierauf der Alt den Satz unten in der Quinte der Tonart wiederhohlet, wiewohl ohne Pause, weil ein Sprung zugegen ist, und sodann nach einer Pause die Diskantstimme in der Octave der Tonart eintritt, aber frühzeitiger als im Anfang, nemlich im dritten Tact des Satzes, da inzwischen der Alt die gehörige Harmonie darzu machet; und nach diesem der andere Schluß in der Terz der Tonart sich einfindet, da zuvor der Satz im Diskant sich geendiget, und beyde Stimmen sich etwas mit einander hören lassen: Endlich wie der Alt den Satz wieder anfänget, und solchem sogleich der Diskant im andern Tact nachfolget, worauf durch die Schlußclausel die Fuge ein Ende nimmt. Wenn du dich dieser einfältigen Lehrart bedienest, und nach und nach in den übrigen Tonarten übest, so ist kein Zweifel, du werdest von den Fugen eine gründliche Wissenschafft erlangen.

Joseph. Ich sehe, daß in dieser Fuge an einigen Orten Creutze und weiche b vorkommen, welches oben im diatonischen Geschlecht verboten worden.

Aloys.

Aloys. Solches ist von den Sätzen (thematibus) der Fugen zu verstehen, als in welchen die halben Tone in ihrer natürlichen Ordnung bleiben müssen, ohne Hülfe eines Creutzes oder weichen b, damit man die Eigenschafft und den Unterscheid der Tonarten erkennen kan.

Ein anders ist es mit der Fortführung der Melodie, wenn der Satz der Fuge sich geendiget, als da der Gebrauch des Creutzes und weichen b nicht nur nicht verboten, sondern auch, die unangenehme Verhältniß des mi gegen fa zuvermeiden, nöthig ist. Gedachte Verhältnisse aber entspringen, wenn mi gegen fa folgender Gestalt stehet: Tab. XXII. Fig. 19. Eröffne nun deinen Zweifel, welchen du oben hast vorbringen wollen.

Joseph. Du hast oben bey dem Unterscheid, zwischen der Nachahmung und einer Fuge, vorgetragen, daß bey einer Fuge die nachfolgende Stimme nicht anders als in der Quinte, der Octave und dem Einklang eintreten dürfe, bald hernach aber bey der Lehre, wie man eine Fuge machen soll, auch die Quarte erwehnet.

Aloys. Im ersten Fall hat man auf die Grundnote und folgende Figur gesehen: Tab. XXII. Fig. 20, als in welcher die Quarte allerdings nicht vorhanden ist. Im andern Fall aber, da die Grundnote weggelassen worden, und die folgende Note in Betrachtung gekommen, hat man auf diese Figur gesehen Tab. XXII. Fig. 21. wiewohl auch in diesem Fall das A eine Quinte kan genennet werden, weil die Grundnote D darunter zu verstehen, und dahero der andere Theil des folgenden Exempels so anzusehen ist, als wenn er in der Quinte angefangen würde. z. E. Tab. XXXIII. Fig. 2.

Joseph. Wie kommts, daß gegen das Ende der Fuge die Noten des Satzes etwas verändert worden?

Aloys. Es ist nicht nur erlaubt ungebundene Noten manchmahl zu binden, sondern die Composition erhält auch dadurch eine gewisse Anmuth. Manchmahl erfordert es auch die Nothwendigkeit, daß man die Noten zertheilen muß, wenn die Sätze nicht anders in das Enge gebracht werden können. Nun lege bey der andern Tonart E selbsten Hand an. Suche dir einen Satz aus, welcher sich

auf

auf keine andere Tonart sonsten schicket, und bestrebe dich nach dem vorgeschriebenen Exempel eine Fuge zu verfertigen. Doch ist hiebey dieser Unterscheid zu mercken, daß hier die erste Cadenz in der Sexte zu machen ist, obgleich in dem vorhergehenden Exempel und allen andern Tonarten die erste Cadenz in der Quinte geschehen muß, aus Ursach, weil die Fortführung der Melodie, bey dem Hinzutritt einer dritten Stimme, welche alsdenn die grosse Terz erforderte, sich allzuweit von der Tonart entfernen, auch die sehr üble aus dem mi gegen fa entspringende Harmonie wegen des bald darauf folgenden F, die Ohren beleidigen würde. z. E. Tab. XXII. Fig. 22. Da du nun alles, was hierzu nöthig, innen hast, wie ich glaube, so schreite zur Sache selbsten.

Joseph. Ich bitte mit mir Gedult zu haben, wenn der erste Versuch nicht gut von statten geht.

Aloys. Du hast nichts zu befürchten, und weist, daß ich Gedult habe. Es ist mir auch gar wohl bekandt, daß diese Art der Composition den Anfängern schwer vorkommt. Siehe aus der Tonart E Tab. XXIII. Fig. 3.

Joseph. Ich will hoffen, daß der Satz sich sonst auf keine Tonart im diatonischen Geschlecht schicke; wie ich es aber im übrigen werde getroffen haben, will ich von dir erwarten.

Aloys. Fahre so fort, mein Joseph. Der Satz ist so gut ausgesucht und durchgeführt, daß dergleichen von einem Anfänger nicht zu vermuthen ist. Du machst uns Hoffnung, daß du in dieser Wissenschafft ganz was besonders thun wirst. Gehe zur Tonart F, und den übrigen Tonarten. Exempel von F siehe Tab. XXIII. Fig. 4. und von G Tab. XXIV. Fig. 1.

Joseph. Da ich die andere Clausel des Exempels Tab. XXIV. Fig. 1. verfertiget, stunde ich im Zweifel, ob ich solche so wie im Exempel, oder wie hier folget, Tab. XXII. Fig 23. machen solte.

Aloys. Diese letzte Clausel, da zwey Creutze, ja drey, wenn noch eine Stimme darzu kommet, von nöthen sind, weichet allzusehr von der Eigenschafft der Tonart ab, und ist mehr einer übersetzten Tonart ähnlich. Nun wollen wir zur Tonart A fortschreiten, welche in

unserer

unserer Tonart die fünfte ist, und wovon ich dir ein Exempel vorschreiben will, weil solche von andern Tonarten etwas abgehet. z. E. Tab. XXIV. Fig. 2.

Joseph. Warum du bey der nachahmenden Stimme von der ersten Note zur andern durch den Sprung der Terz gegangen, sehe ich ein, weil man das fa, so in der andern Note der ersten Stimme stehet, nicht anders bey der andern Stimme haben kan. Warum aber nach der ersten Clausul die Wiederhohlung des Satzes im Alt in B mi, und also in einem Ton, der der Tonart nicht eigentlich zuständig, geschehen ist, weiß ich nicht.

Aloys. Hier ist die Ursach, daß der Grundton E ist, welcher den Eingang in A verhindert, welcher Ton eine Dissonanz ist in Ansehung des E, so unten stehet: Allein dieses benimmt der Vollkommenheit der Composition nichts, sondern verbessert sie vielmehr, wenn solches mitten in der Fuge geschiehet, weil dadurch die Theile des Satzes überall gleich werden. Gantz anders ist es bey dem Anfang einer Fuge, als da die Tonart, und der Ton, der zum Eintritt des Satzes bestimt, wovon gehandelt worden, auf das genaueste beyzubehalten ist.

Joseph. Ich finde, daß es Mühe verursachet, die Sätze mehr und mehr zusammen zu ziehen, und daß man die Sätze mit Fleiß darzu aussuchen muß.

Aloys. Es ist wahr. Man muß die Sätze erstlich versuchen und nachforschen, ob sie sich auf diese Art gebrauchen lassen, weßwegen man denn vor der Wahl darauf sehen muß. Im übrigen wirfft dir vielleicht iemand mit lachendem Mund vor: O wie abgedroschen und mager sind diese Sätze, die von gar keinem Geschmack sind! Ich leugne keineswegs, daß dem so sey. Denn hier siehet man nicht auf die Trefflichkeit der Sätze, sondern nur allein auf die würcklichen Eigenschafften der Tonarten im diatonischen Geschlecht, welches Geschlecht in sehr enge Gränzen eingeschlossen. Angenehmere Sätze wird man erwehlen, und weiter ausschweifen können, wenn man die Freyheit hat, sich des vermischten Geschlechts zu bedienen, wovon am Ende des ersten Buchs genug geredet worden. Nun gehe zur letzten Tonart C Tab. XXIV. Fig. 3.

Dieses ist die Vorzeichnung und der Vorsaal, durch welchen man zu der Wissenschafft der Fugen eingehet. Gleichwie man nicht mahlen lernen kan, wenn man nicht lange vorhero sich im Zeichnen, geübet, also muß man auch nach dieser Vorschrifft sich fleißig in Verfertigung der Fugen bezeigen, und damit einige Zeit fortfahren, wie ich denn diese Arbeit dir bestens empfehle, sonderlich daß du immer eins nach dem andern dabey untersuchen mögest.

Joseph. Diese Art der Composition kommt mir sehr mager, und mangelhafft vor, und werden dahero schlechte Erfindungen dabey anzubringen seyn.

Aloys. Ich widerspreche nicht, daß solches nicht engere Schrancken, und kein so weites Feld auszuweichen habe, als das vermischte Geschlecht, iedoch ist es die Eigenschafften der Tonarten und derselben Unterscheid kennen zu lernen, wie auch zu den Compositionen a Capella, die ohne Orgel abgesungen werden, höchst nöthig, auch nicht so gar mager, daß man nicht verschiedene Sätze in solchem finden und anbringen könte. Ich will nun die Uebung in zweystimmigen Fugen deinem eigenem Fleisse zu Hause überlassen, und auf die Fugen mit drey Stimmen gehen.

Der fünften Uebung
dritte Lection.
Von Fugen mit drey Stimmen.

Was bey einer dreystimmigen Composition zu beobachten sey, es mag ein schlechter Gesang (cantus firmus) vorhanden seyn oder nicht, das setze ich aus dem, was bishero gelehret worden, als bekandt voraus: daß man nemlich beständig auf den harmonischen Dreyklang sehen müsse. Nun ist zu zeigen, wie eine Fuge von drey Stimmen zu setzen, und was dabey in Acht zu nehmen ist. Was von der Fuge mit zwey Stimmen gesagt worden, daß findet auch hier statt, so lange, bis die Zeit kommt, daß die dritte Stimme eintritt, welches geschiehet, nachdem beyde Stimmen ihre Sätze geendiget, und entweder die Melodie einige Tacte fortgeführet worden, oder sogleich, ohne daß

solches geschehen, wie es die Beschaffenheit der Stimme leidet oder erfordert, als welches dem gesunden Urtheil der Componisten überlassen wird. Damit aber diese Stimme nicht vergebens, und ohne eine neue Harmonie zu machen, beyzutreten scheine, ist dahin zu sehen, daß sie bey ihrem Eingang entweder den harmonischen Dreyklang ausmache, oder bey einer gebundenen Dissonanz, als welches schöner ist, hinzu trete.

Joseph. Welcher Stimme von beyden muß die dritte Stimme folgen, in Ansehung des Intervalls?

Aloys. Insgemein derjenigen, mit welcher man am ersten den Satz angefangen, der Veränderung wegen, als auf welche man starck sehen muß. Wenn es die Beschaffenheit der Stimmen leidet, und besser zu seyn scheinet, durch ein anderes Intervall einzutreten, so ist es erlaubet seiner guten Einsicht zu folgen, welches hier zu mercken ist.

Joseph. Hat es eben die Beschaffenheit mit den Clausuln, wie vorhero bey zwey Stimmen gewiesen worden?

Aloys. Keineswegs. Ja man darf keine Formalclausel machen, welche sich mit der grossen Terz schliesset, weil der Satz in solcher nicht eintreten kan. Wenn man aber siehet, daß der Satz eintreten kan, so können nicht nur in der Quinte und Terz, sondern auch in andern Intervallen, die nicht zu sehr von der Tonart abweichen, so wohl formal als erdichtete Clausuln angebracht werden.

Joseph. Was verstehet mein Liebwerthester Lehrmeister durch eine erdichtete Clausul?

Aloys. Ist dir nicht bekandt, daß eine Formalclausul in der grossen Terz schliesset, und hernach in die Octave gehet? Eine erdichtete Clausul aber hat statt der grossen Terz die kleine, und hintergehet die Ohren, welche eine Formalclausul erwarten, wodurch der Zuhörer sich in seiner Meinung betrügt. Daher haben sie die Italiäner Inganno genennet. Siehe ein Exempel Tab. XXIV. Fig. 4. Man kan auch die Formalclausul vermeiden, wenn man die grosse Terz in der obern Stimme beybehält, der Baß aber vor die Octave eine andere Consonanz annimmt, z. E. s. Tab. XXIV. Fig. 5.

welches bey mehrern Stimmen noch zierlicher gebrauchet wird. z. E. Tab. XXV. Fig. 1. à 3. und Fig. 2. à 4.

Wir wollen nun sehen, wie die Formalclausul durch Hülffe des eintretenden Satzes, in einem etwas ungewöhnlichen Intervall bestehen könne. z. E. bey dem Gebrauch des folgenden Satzes Tab. XXV. Fig. 3. welches also geschehen kan, Tab. XXV. Fig. 4. Dieses Exempel zeiget nicht nur, wie die Formalclausul bey der ersten Note des Satzes soll gemachet werden, sondern auch wie die übrigen Stimmen dabey beschaffen seyn müssen. Wir wollen auch eine Clausul betrachten, die bey der andern Note des Satzes vorhanden ist. Tab. XXV. Fig. 5. Ich sage, daß dergleichen Formalclausuln nicht nur erlaubt sind, sondern auch eine Composition schön machen. So viel, wie man die Formalclausuln bey den Sätzen der Fugen einflechten solle. Nun will ich durch Exempel lehren, wie man die Clausuln mit den Sätzen vermischt, durch Hülffe der grossen Terz in der Grundstimme vermeiden kan. Wir wollen den Satz der ersten Fuge mit zwey Stimmen darzu nehmen. Siehe Tab. xxv. Fig. 6. 7.

Joseph. Warum hast du bey zwey Stimmen so viel Clausuln gesetzet, welche du itzo bey drey Simmen einschränckest?

Aloys. Du weißt wohl, daß die Clausuln bey zwey Stimmen ihrer Natur nach von den Formalclausuln unterschieden sind, als die aus der Septime, Sexte, oder der Secunde und der Terz bestehen, und nicht lange dauren. Wenn man also die Sache genau ansiehet, so findet sich, daß die Clausuln, so sich auf die Septime und Sexte, oder die Secunde und die Terz gründen, mehr Zubereitungen zu den Formalclausuln, als selbsten dergleichen zu nennen sind, weil Formalclausuln daraus entstehen, wenn die dritte Stimme hinzu kommt. z. E. Tab. xxv. Fig. 8. und 9. sind Zubereitungen zu den Formalclausuln, kommt aber die dritte Stimme darzu, Tab. xxv. Fig. 10. und 11. so werden Formalclausuln daraus.

Joseph. Liebwerthester Lehrmeister, ich bitte nicht ungütig zu nehmen, daß ich so viele Fragen thue, welche vielleich verdrüßlich sind.

Aloys. Sage du nur alles frey heraus. Diesen Stein des Anstossens will ich gerne völlig aus dem Wege räumen, an welchen so viele Lehrer stossen, wie mir aus der Erfahrung bekandt.

Joseph. Warum ist die Formalclausul, wenn der Satz eintritt, gültig, und ohne demselben nicht erlaubt?

Aloys. Die Formalclausul ist ein Zeichen der Ruhe, und derowegen nirgends als am Ende, oder wenn ein Satz aufhöret, zum Zeichen, daß ein neuer Satz angehet, anzubringen. Der Satz aber, der bey der Formaclausul eintritt, gibt zu erkennen, daß die Ruhe noch nicht vorhanden sey, und erhält zugleich die beständige Bewegung, die bey dieser Art der Composition nöthig ist.

Joseph. Da dieser Zweifel aufgelöset, und die Lehren von den Fugen bishero richtig vorgetragen worden, so glaube ich, daß ich nun zur Verfertigung der Fugen mit drey Stimmen schreiten kan.

Aloys. Du kanst solches thun, wenn ich erst werde gezeiget haben, wie zu zwey Stimmen, die durch die Septime und Sexte und durch die Secunde und die Terz im absteigen sich fortbeweget, die Grundstimme zu setzen sey, wodurch die Fortführung der Stimmen nicht wenig erleichtert wird. Tab. XXVI. Fig. 1. 2. Hieraus ist abzumercken, daß die Quinte und Sexte zugleich können gesetzet werden, und daß die Septime in die Sexte und die Secunde in die Terz sich auflöse, welches auch von der Quarte und der Quinte zuverstehen, wenn sie zugleich vorhanden sind. Mit diesen und andern dergleichen Sätzen wirst du dir so wohl innerhalb des Hauptsatzes der Fuge, als auch ausser demselben helfen, und dir den Weg zu dem Satz der Fuge, wenn er eintreten soll, bahnen können. Wir wollen zu den Fugen mit drey Stimmen gehen und die Sätze beybehalten, die wir bey den Fugen mit zwey Stimmen gehabt. Daß erste Exempel will ich machen, welches du hernach in den übrigen Tonarten nachmachen kanst. Siehe die Fuge mit drey Stimmen in der Tonart D Tab. XXVI. Fig. 3.

Diese Fuge ist eben so beschaffen, wie die mit zwey Stimmen, bis zum Eintritt der dritten Stimme, als zu welcher die zwey obern Stimmen alsdenn, so lang der Satz dauret, die gehörige Harmonie

 machen.

machen. Hierauf wiederhohlet der Alt den Satz in einem andern Intervall, als womit er angefangen, da inzwischen die unterste Stimme die Harmonie darzu macht. Unter der Zeit ruhet der Diskant durch Hülffe der Pause, und bereitet sich auf das neue, in einem andern Intervall, als im Anfang, einzutreten, und zwar in einer starcken Dissonanz die Gegenwart des Satzes anzuzeigen, nach welcher Dissonanz der Schluß durch Hülfe der kleinen Sexte geschiehet.

Bemercke über dieses die Ursach, warum daselbst der Alt nach geendigtem Satz sogleich drey Tacte stille ist, nemlich deßwegen, weil erstlich die obere und untere Stimme so nahe zusammen kommen, daß der Alt in der Mitte keinen bequemen Platz mehr findet. Hernach weil der Alt selbsten gleich darauf den Satz wiederhohlen soll. Ferner ist nicht zu vergessen, daß hier der Alt auch in der Quinte und Sexte eintreten kan, denn dergleichen Eingang hat in der Composition viele Würckung. Endlich ist der gleich darauf folgende Eintritt des Tenors zu betrachten, nebst der darauf gebauten Harmonie.

Joseph. Es scheint, als wenn der Eingang des Tenors nicht nach der Regel geschehen wäre, welcher weder von dem harmonischen Dreyklang, noch eine Dissonanz unterstützt ist, indem nur die Sexte und Octave vorhanden.

Aloys. Dein aufmerckſamer Kopf vergnüget mich sehr. Allein du mußt wissen, daß derselbe Eingang mehr angerathen, als geboten worden. Ueber dieses ist die obendrüber gesetzte Sexte an und vor sich starck, als die leicht zu hören, und den Eingang des Satzes deutlich angibt, auch den Mangel der Harmonie ausfüllt, wie denn auch die erste Note des Satzes, als ein halber Schlag, von geringer Dauer ist. Ist dir zur Gnüge geantwortet?

Joseph. Allerdings.

Aloys. Wir wollen also das übrige noch untersuchen. Siehe darauf die Harmonie zu dem Satz in den obern Stimmen wohl an, nach welcher der Schluß in F folget, den iedoch der eintretende Satz im Tenor aufhebet. Nachdem nun die Noten des Satzes ihrer Gestalt nach etwas verändert worden, damit in iedem Tact iede Stimme mit dem Satz eintreten kan, wird endlich die Fuge mit der Schlußclausul geendiget.

Joseph.

Joseph. Aus deinem Vortrag, und aus dem, was bishero geschehen, schliesse ich, daß man niemahls eine Pause setzen müsse, wenn nicht der Satz folget.

Aloys. Es ist so. Entweder muß der alte Satz, oder ein neuer, welcher alsdenn in den übrigen Stimmen auch durch zuführen ist, nach einer Pause angefangen werden, wenn man den Vorwurff des Evangelistens nicht haben will, da es Matth. 22. Cap. heist: Mein Freund, wie bist du herein kommen, und hast kein Hochzeitlich Kleid an. Nun nimm die Tonart E vor die Hand, und suche eine Fuge von drey Stimmen entweder auf die vorgeschriebene oder eine andere Art, die nicht viel davon abweichet, zu verfertigen. Du darffst dir kein Bedencken machen, in was für einem Intervall du die Clausuln anbringest, wenn nur in solchen der Satz zierlich eintreten kan. Doch muß ich dir zuvor die Endigungsclausul dieser Tonart weisen, welche von denen in andern Tonarten unterschieden ist. Tab. XXV. Fig. 12. die Fuge á 3 der Tonart E S. Tab. XXVII. Fig. 1.

Aloys. Ich erscheine vor dir, mein Lehrmeister, gantz erschrocken mit dieser Fuge und befürchte, du möchtest tadeln, daß die Clausul öfters als sichs geziemt in A vorkommt.

Aloys. Fürchte dich nicht, mein Joseph. Ich bewundere vielmehr, daß du als ein Anfänger den Satz so geschickt durchführen und eine Melodie, die sich so gut auf die Tonart schicket, ausfinden können. Daß du öffters den Schluß in A wiederhohlet, darzu hat dir selbsten die Beschaffenheit des Satzes Anleitung gegeben, welches der Veränderung keinen Abbruch thut, weil er immer durch die begleitenden Noten anders eingekleidet ist. Wenn ja der Zierlichkeit, auf die man bey der Melodie so sehr siehet, was abgehet, so muß man es den engen Schrancken des diatonischen Geschlechts und der Dürftigkeit dieser Tonart zuschreiben. Sonsten muß ich den geschickten Gesang der Stimmen loben, wovon keine von der andern verhindert wird, und iede ihren freyen Lauf hat. Nun schreite zur Tonart F, und sodann zu den übrigen. Siehe die Fuge á 3 der Tonart F Tab. XXVII. Fig. 2.

Joseph.

Joseph. Bald könte ich mich bereden, daß diese Fuge nicht übel gerathen sey, wenn du die Melodie, so ich in den Satz eingeflochten, da der Alt zum andernmahl eintritt, nicht tadeln wirst.

Aloys. Ich erkenne vielmehr im Gegentheil, daß die eingeschobene Melodie sehr listig und sinnreich angebracht worden. Denn da man an das diatonische Geschlecht und an die Tonart so scharff gebunden ist, in welcher alles in den ordentlichen Stufen sich fortbewegen muß, so ist klar, daß man nicht anders als durch Hülffe der Melodie etwas fremdes in den Satz einmischen könne. Ich bewundere im übrigen, daß die Sätze überall zu rechter Zeit eingetreten, und die Harmonie darzu nach den Regeln des Contrapuncts gesetzet worden. Gehe nun zur Tonart G fort. Die Fuge à 3 der Tonart G stehet Tab. XXVIII. Fig. 1. Die Fuge aus der Tonart A Tab. XXVIII. Fig. 2. und die Fuge der Tonart C Tab. XXIX. Fig. 1.

Aloys. Ich bin ungemein vergnügt, daß du diese kurtze und leichte Art Fugen zu componiren nicht nur begriffen, sondern schon auch darin weiter gekommen, welches die Stimmen, die einen guten Gesang machen, und zu rechter Zeit ruhen und eintreten, deutlich beweisen. Es scheint dir in dieser Art der Composition weiter nichts zu fehlen, als daß du dich einige Zeit über übest, und dadurch eine Fertigkeit erwirbst. Befleißige dich überdiß, daß du bald in dieser bald in jener Stimme Bindungen anbringest; denn es ist unglaublich, wie viel Anmuth die Melodie dadurch erhält, auch verursachet solches, daß fast iede Note, welche eine besondere Bewegung hat, dem Gehör deutlich eingespielet wird, welches ich nicht nur von dieser Art der Composition, sondern auch von allen andern will gesagt haben. Endlich ermahne ich dich, daß du fernerhin in der Composition mit drey Stimmen einige Zeit zubringest, indem die Vollkommenheit in drey bestehet, und daraus bey der Composition mit mehrern Stimmen viel Nutzen und Fertigkeit entspringet. Nun zur Composition mit vier Stimmen.

Der

Der fünften Uebung
vierte Lection.
Von Fugen mit vier Stimmen.

Wie die vierte Stimme beschaffen sey, und was sie vor einen Ort zur Ausfüllung der Harmonie einnehmen müsse, ist schon oben bey der gantzen dritten Uebung zur Gnüge erörtert worden, und wird dir hoffentlich bekandt seyn. Es ist also noch zu erläutern übrig, auf welche von den drey Stimmen die vierte folgen und eintreten soll. Ob dieses schon der guten Einsicht des Componisten überlassen zu seyn scheinet, als der untersuchen muß, wodurch der Gesang entweder mehr Harmonie, oder Anmuth, oder Veränderung erhält, so ist es doch mehrentheils durch den Gebrauch eingeführt, daß der Tenor auf den Diskant und der Baß auf den Alt folget. Da nun die Anzahl der Stimmen anwächst, mußt du dir angelegen seyn lassen, daß die Stimmen nicht zu nahe zusammen kommen, und eine der andern die Freyheit sich ohngehindert fort zu bewegen benimmt. Denn gleichwie einer, der durch einen dicken Haufen Leute durchgehen will, von vornen, zur rechten und zur lincken anstösset, also geschiehet es auch in der Composition, wenn eine Stimme der andern entgegen ist, und nicht frey fortschreiten kan, wodurch der gute Gesang aufgehoben wird. Du mußt also vielen Fleiß anwenden, diesen Stein des Anstossens aus dem Wege zu räumen.

Joseph. Was ist aber vor ein Mittel übrig, wenn dergleichen wider Vermuthen vorfallen solte?

Aloys. Entweder mußt du anders setzen, als du anfangs im Sinn gehabt, oder die Stimme, die man hinein zwingen müßte, durch Hülffe einer Pause so lange schweigen lassen, bis wieder Gelegenheit kommt, mit dem Satz sich zu vereinigen. Doch ist es besser durch vorhergegangene Ueberlegung und Nachdencken die Stimmen so zu ordnen, daß einem sein Vorhaben nicht gereuen darf. Denn es ist allezeit besser, wenn man die Gesetze niemahls übertritt, als bey einem schlimmen Handel eine Ausflucht sucht. Es ist dahero nöthig,

daß dir die übrigen Stimmen, da du auf eine denckest, nicht aus dem Gedächtniß kommen, auch mußt du bey einigen Stimmen nicht so viel anbringen, daß hernach der noch übrigen Stimme kein Platz zur Fortschreitung, oder keine Geschicklichkeit zu einem guten Gesang mehr übrig bleibet. Ich will dir ein Exempel zur Betrachtung und zur Nachahmung vorschreiben, und den Satz der ersten Fuge mit drey Stimmen, nebst dem übrigen bis zum Eintrit der vierten Stimme, beybehalten. Siehe Tab. XXIV. Fig. 2.

Joseph. Es scheinet, als wenn kein grosser Unterscheid unter dieser und einer Fuge von drey Stimmen wäre. Denn ich sehe, daß die vier Stimmen selten, und nur am Ende zusammen kommen, indem sogleich eine oder die andere Stimme aufhöret, wenn die vierte Stimme eintritt.

Aloys. Die Gleichheit, von der du redest, kommt von einem und demselben Satz her. Daß aber in dieser vierstimmigen Fuge der Satz eben so, wie bey drey Stimmen, durchgeführet worden, ist deßwegen geschehen, damit dir die Composition mit vier Stimmen desto leichter von statten gehen möchte, um welcher Ursach willen ich dir auch kurtz vorher die Uebung mit drey Stimmen so eifrig empfohlen. Ueber die Verbindung der vier Stimmen darfst du dich auch nicht als was seltsames verwundern. Ich habe nicht lange zuvor erinnert, daß man keine Stimme mit Gewalt hinein zwingen müsse, und zu einer vierstimmigen Composition wird auch nicht erfordert, daß die Harmonie beständig aus vier Stimmen zusammen gesetzt sey, sondern es ist genug, wenn die übrigen Stimmen sich fortbewegen, da inzwischen eine oder die andere Stimme ruhet, um den Satz von neuen wieder anzufangen, und am Ende desselben einen Anhang von einigen Noten zu machen, wobey alle vier Stimmen zur Ausfüllung der Harmonie zugegen sind. Die übrigen Sätze der Tonarten will ich dir auf gleiche Art durchzuführen überlassen. siehe Tab. XXX. Fig. 1. und die Fuge á 4 der Tonart F. Tab. XXX. Fig. 2.

Aloys. Ich glaube, du bist nun von dieser Sache genug unterrichtet, wie die ganz wohl gerathenen Exempel zeigen. Wir wollen

len

len nun weiter zur Fuge, da mehr als ein Satz dabey vorkommt, gehen, und was hier noch in den übrigen Tonarten zu machen ist, deinem eigenen Fleiß anheim stellen, um die Zeit zu gewinnen. Da aber dieses ohne Erkänntniß des doppelten Contrapuncts nicht kan bewerckstelliget werden, ist erstlich von solchem zu handeln.

Der fünften Uebung
fünfte Letion.
Vom doppelten Contrapunct,

Durch den doppelten Contrapunct wird eine solche künstliche Zusammensetzung verstanden, daß die Stimmen unter sich können verkehrt werden, so daß die Stimme, die nun oben ist, durch die Verkehrung unten kommt. Dieses ist meine Meinung, daß ausser der Verkehrung der Stimmen, da im übrigen nichts verändert wird, eine doppelte Melodie vorhanden, die in Ansehung der Höhe und Tiefe unterschieden ist. Wie nützlich und angenehm der Gebrauch dieses Contrapuncts sey, so wohl bey ieder Gattung der Composition, als besonders in den Fugen, da mehrere Sätze mit einander verbunden werden, soll die Erfahrung hernach lehren, derowegen es noch mit mehrern zuerläutern ist. Es geben einige verschiedene Gattungen dieser Art der Composition an, als der doppelte Contrapunct in der Terz, in der Quarte, Quinte, Sexte, Octave, Decime, Duodecime, u. s. f. Wir wollen solche aber übergehen, weil sie wegen ihrer engen Schrancken entweder von geringen Nutzen sind, oder mit andern übereinkommen, und nur diese Gattungen vortragen, welche gebräuchlich und in der Composition etwas zubedeuten haben, z. E. der Contrapunct in der Octave, in der Decime, in der Duodecime, wovon eine Stimme, die sich einiger Consonanzen und Dissonanzen nach Beschaffenheit enthält, aus seinem eigentlichen Ort in ein anderes Intervall kan versetzet werden. Ehe ich von den Gattungen des Contrapuncts rede, sind vorhero einige allgemeine Sätze voraus zusetzen. Erstlich ist dahin zusehen, daß die Sätze unter sich eine verschiedene Bewegung machen, damit man sie

 leicht

leicht voneinander unterscheiden kan, welches durch die verschiedenen Noten geschiehet, wenn man den einen Satz mit Noten von geringerer Dauer, den andern Satz aber mit Noten von längerer Dauer bezeichnet, solcher gestalt wird man den Unterscheid deutlich vernehmen, und die Verwirrung vermeiden. Hernach sind die Sätze so zu ordnen, daß sie nicht zu einer Zeit miteinander anfangen, sondern einer davon nach einer Pause etwas später eintritt. Drittens müssen die Gränzen, die unter ieder Gattung des Contrapuncts vorgeschrieben stehen, nicht überschritten werden. Nun soll der Anfang mit dem Contrapunct in der Octave gemachet werden als welcher der leichteste und beste ist.

Der Contrapunct in der Octave ist eine solche Composition, daß aus der Verkehrung der einen Stimme in die Octave in die Höhe oder Tiefe, eine verschiedene Harmonie entspringt, und doch mit den Regeln überein kommt. Wie dieses geschehen könne, darfst du dir keine Sorgen machen, Mein Joseph, erstlich mußt du dich der Quinte enthalten, zweytens nicht in die Octave durch einen Sprung gehen, und drittens innerhalb der Schrancken einer Octave bleiben. Dieses deutlicher zu verstehen, und in was vor Consonanzen und Dissonanzen nach der Verkehrung die vorhergehenden Noten verwandelt werden, zeigen folgende gegeneinander gesetzte Zahlen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hieraus ist deutlich, daß der Einklang durch die Verkehrung zur Octave wird, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, u. s. w. die Ursach, warum die Quinte in diesem Contrapunct verboten ist, ist nun klar, weil sie durch die Verkehrung zu einer Dissonanz, nemlich zur Quarte, wird. z. E. die Verkehrung in die Octave in die Höhe, siehe Tab. XXXI, Fig. 1. und die Verkehrung in die Octave in die Tiefe, Tab. XXXI. Fig. 2. Sie findet auch mit der Bindung statt. z. E. Tab. XXXI. Fig. 3.

Joseph. Nachdem ich alles, was bishero gelehrt worden, wohl begriffen, ist nun noch übrig zu erklären, warum der Sprung in die Octave nicht erlaubt, und warum man die Gränzen der Octave nicht über-

überschreiten darf. Hochzuehrender Lehrmeister, ich bitte gar sehr solches sogleich zuthun, indem ich mit grosser Begierde darauf warte, weil ich öffters diese Art des Contrapuncts sehr loben hören, und schon längstens gerne ein Exempel gesehen hätte.

Aloys. Es soll ohne Verzug geschehen. Daß aus der Octave durch die Verkehrung der Einklang entstehe, zeigen oben die gegeneinander gesetzte Zahlen. Daß aber der Sprung in den Einklang nicht gut sey, wenn es nicht bey einer Clausul ist, ist öffters erwähnet worden z. E. Tab. XXXI. Fig. die Octave ist in Thesi zu vermeiden, weil durch die Verkehrung der Einklang entstehet, in der Bindung aber kan es geschehen. Daß man die Gränzen der Octave nicht überschreiten darf, ist die Ursach, weil im doppelten Contrapunct durch die Verkehrung eine verschiedene Harmonie entspringen soll: Uebergehet man aber die Gränzen der Octave, so kommt eben dieselbe Harmonie hervor, wenn gleich die zusammengesetzte Intervallen in einfache verwandelt werden, und sind solche nicht so wohl ihrer Natur, als nur dem Ort nach unterschieden, wie folgendes Exempel zeiget. Tab. XXXI. Fig 4. Hier siehest du, daß aus der Decime als einer zusammengesetzten Terz durch die Verkehrung die einfache Terz wird, und aus der None, als einer zusammengesetzten Secunde, die einfache Secunde, und so im übrigen. Denn unter den zusammengesetzten und einfachen Consonanzen ist kein anderer Unterscheid als der Ort.

Joseph. Da ich nun alles wohl begriffen, wie ich dencke, so ersuche ich dich gar sehr, mit Vorschreibung der Exempel nicht länger zu verziehen.

Aloys. Hier ist das erste Exempel, wobey ein Choralgesang ist. Tab. XXXI. Fig. 5. Nun folget ein Exempel ohne Choralgesang. Tab. XXXI. Fig. 6. Aus diesen Exempeln ist klar, daß die Verkehrung unbetrüglich sey, wenn man alles beobachtet, was bishero gesagt worden, und daß solches mit den Regeln einer guten Composition überein komme.

Wenn der Contrapunct des ersten Exempels so gesetzet wird, daß iede Thesis entweder die widrige oder Seiten Bewegung hat, so kan er auch mit drey Stimmen abgesungen werden, da die dritte Stim-

me mit der Versetzung in die Decime unten hinzu kommt. z. E. siehe Tab XXXI. Fig. 7.

In dem Exempel dieses Contrapuncts hat iede Thesis, oder ieder Anfang des Tacts entweder die widrige oder Seiten Bewegung, dahero können drey Stimmen daraus gemacht werden, wenn man den Contrapunct von Note zu Note abschreibet, und unten in der Decime hinzu setzt. Siehe Tab. XXXI. Fig. 8.

Joseph. Ich freue mich ungemein, über die Kunst dieses Contrapuncts, und da ich schon längstens vor Begierde gebrannt die Sache zu wissen, so ersuche ich dich inständig, mir doch zu zeigen, wie man diese Exempel zur Ausübung bringen könne?

Aloys. Ob ich gleich willens gewesen erst die übrigen Gattungen von der Art dieser Composition durch zu gehen, so will doch, um deinem Verlangen eine Gnüge zu leisten, den Satz der ersten Fuge in der ersten Tonart vornehmen, und zeigen, wie man einen Gegensatz einflechten und durch die gantze Fuge führen soll. Die Fuge á 4 durch Hülfe des Gegensatzes auf den doppelten Cotrapunct gegründet mit der Verkehrung in die Octave, siehe Tab. XXXII. Fig 1.

Aloys. Siehe hier den Gebrauch des doppelten Contrapuncts, welches Exempel um deiner Ungedult willen gemachet worden. Bemercke erstlich, wie der Gegensatz nach einer Pause der halben Mensur im Einklang anfängt, und durch die Verkehrung der Sätze in die Octave verwandelt wird, wie Num. 1. 2. 3. 4. 5. zu sehen ist, da der Gegensatz bald in den äussersten Stimmen, bald in der Mitte, allezeit in der Octave seinen Hauptsatz antwortet, aus welcher Veränderung iederzeit eine andere Harmonie entspringt.

Joseph. Es scheint als wenn da, wo das NB. Tab. XXXII. Fig. 1. stehet, der Einklang nicht in die Octave, sondern in die Quinte Decime verkehret würde.

Aloys. Es ist schon vorher gesagt worden, daß die zusammengesetzten Intervalle dem Gebrauch nach mit den einfachen einerley sind. Aus dieser Ursach wird manchmahl mit Fleiß diese Versetzung zugelassen, damit die mittlern Stimmen Platz haben. Ferner wirst du sehen, wie der Veränderung wegen bey Nro. 6. die Stimmen mit

dem

dem Gegensatz allein künstlich spielen, und solchen ins Enge bringen, nachdem der Hauptsatz bey Seite gesetzet worden.

Joseph. Ich erstaune über diese Verbindung der Stimmen. Hätte denn aber diese Zusammenziehung der Stimmen nicht mit beyden Sätzen geschehen können, und hernach also die Schlußclausul gemacht werden?

Aloys. Es hätte geschehen können, nachdem man den Werth einer oder der andern Note verändert, folgendergestalt: Tab. XXXII. Fig. 2.

Aloys. Mercke, wo das Zeichen NB. stehet, daß daselbst anstatt zwey gantzer Schläge zwey Viertel gesetzet worden, welches unter andern Umständen nicht hätte seyn dürfen, hier aber geben sie Gelegenheit, daß der Tenor und Baß im dritten Tact des Satzes eintreten können. Dergleichen Zertheilung der Noten, die um dieser Ursach willen angebracht wird, ist nicht nur erlaubt, sondern zeiget auch von dem Fleiß des Componisten. Diese Verkehrung der Sätze durch Hülffe des doppelten Contrapuncts ist also was schönes, womit man, wenn die Sätze wohlgemacht sind, gar leicht eine Fuge ausputzen, und lange fortführen kan. Nun mußt du von selbsten, mein Joseph, die übrigen Fugen nach Ordnung der Tonarten vor die Hand nehmen. Um der Veränderung willen aber muß man eben nicht allezeit auf einerley Art, das ist, im ersten Tact des Satzes den Gegensatz einführen: Sondern nach beschaffenheit des Hauptsatzes kan auch der Eingang des Gegensatzes im andern und dritten Tact geschehen, wie folgender Anfang der Fuge aus der andern Tonart lehren wird, welchen du vollend zu Ende bringen kanst. Siehe Tab. XXXII. Fig. 3. bringe mir diese, und andere dergleichen mit Gegensätzen von eigener Erfindung ausgearbeitete Fugen zum verbessern.

Joseph. Kommt weiter nichts besonders in dieser Art der Composition zu beobachten für?

Aloys. Das übrige ist aus der Lehre von den einfachen Fugen und den gemeinen Regeln des Contrapuncts zu erlernen. Es wird auch aus dem bisherigen Vortrag bekandt seyn, daß eine iede Tonart, wegen der verschiedenen Lage des halben Tons, was eigenes in

der

der Melodie und der Ausführung habe, als welches ich voraus setze. Wir wollen nun ferner, indem wir vor diesesmahl diesen Contrapunct bey Seite setzen, als in welchem du dich zu Hause in den übrigen Tonarten üben kanst, zu dem doppelten Contrapunct mit der Versetzung in die Decime fortschreiten.

Der fünften Uebung sechste Lection.

Vom doppelten Contrapunct mit der Versetzung in die Decime.

Daß der doppelte Contrapunct an und vor sich eine Art sey, welche mehrere Gattungen unter sich begreifft, und daß der Unterscheid derselben aus der verschiedenen Versetzung der Theile entspringe, ist aus dem vorhergesagten zu schliessen.

Von der ersten Gattung: nemlich von dem Contrapunct in der Octave ist zur Gnüge gehandelt worden.

Die andere Gattung, nemlich der Contrapunct in der Decime, ist also genennet worden, weil eine von beyden Stimmen in die Decime, nach Weglassung einiger Consonanzen und Dissonanzen, entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden kan, so daß die Sätze eben dieselben bleiben. Welcher Intervalle aber man sich enthalten müsse, weisen folgende gegeneinander gesetzte Zahlen:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2	1.

Hieraus erhellet, daß zwey Terzen und zwey Decimen in der geraden Bewegung nicht auf einander folgen können; Weil aus jenen zwey Octaven, aus diesen zwey Einklänge durch die Verkehrung entspringen würden. Gleicherweise werden auch zwey Sexten verboten, weil die Verkehrung in die Decime zwey Quinten hervor brächte. Ferner muß man die Quarte gebunden in der Oberstimme nicht gebrauchen, weil sie verkehrt zur Septime wird, welche nicht im Gebrauch ist, wie anders wo schon erläutert worden. Endlich muß man die Decime nicht überschreiten. Siehe ein Exempel, mit den bisher gebrauch-

gebrauchten Choralgesang verbunden, Tab. XXXI. Fig. 9. Die Versetzung in die Decime, da der Choralgesang an seinen Ort bleibet, siehe Tab. XXXIII. Fig. 1. Eben dieses kan auch geschehen, wenn der Choralgesang um eine Terz erhöhet, der Contrapunct aber um eine Octave tiefer gesetzt wird. Die Ursach ist deutlich: Weil zwey Tone, die man zur Octave hinzu thut, ebenfalls eine Decime ausmachen. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 2. Eben dieser Contrapunct kan mit drey Stimmen abgesungen werden, wenn der Choralgesang von Note zu Note abgeschrieben, und unten in die Decime gesetzet wird, die zwey Stimmen aber bleiben. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 4. Eben so ist dieses auch von dem ersten Exempel dieses Contrapuncts zu verstehen, als da der Contrapunct in die Decime überschrieben wird, die zwey Stimmen aber unten nicht verändert werden. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 5.

Joseph. Wie ungemein künstlich ist nicht dieser Contrapunct, da die dritte Stimme nur durch abschreiben verfertiget wird? Kan denn aber iedes Zweystimmiges in dieser Art in ein Dreystimmiges verwandelt werden?

Aloys. Allerdings: wenn überdiß, was von dieser Gattung gelehret worden, auch iede Thesis entweder die Gegenbewegung oder die Seitenbewegung hat, wie in den vorhergehenden Exempeln.

Nun will ich zwey Exempel vorbringen, bey welchen man sich nicht an den Choralgesang binden darf, damit dir nichts, was bey diesem Contrapunct zu mercken, verborgen sey. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 3. Wenn du nun die Diskantstimme von Note zu Note unten in der Decime abschreibest, so wirst du ein Dreystimmiges nach allen Regeln haben. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 6. der Diskant folgenden Exempels, Tab. XXXIII. Fig. 7. gibt unten in der Octave und oben in die Terz versetzt ein vollkommenes Dreystimmiges. Tab. XXXIIII. Fig. 1.

Dieses ist es nun, was nach meiner Meinung einen Contrapunct zu verfertigen erfordert wird, und mußt du dich einige Zeit darin üben bis dir die Sache leicht wird. Hast du noch einen Zweifel übrig, so trage ihn vor.

Joseph. Es scheinet, als wenn das erste Exempel des Choralge-

sangs durch die Verkehrung die Gränzen der Tonart im Anfang und am Ende überschreitete.

Aloys. Es gehet zwar aus der Tonart hinaus: Aber in eine solche Tonart, die der Tonart, worin man angefangen, keineswegs zuwider ist. Diese Exempel sind auch nicht so wohl zum Gebrauch als vielmehr nur der Verkehrung wegen hergesetzt worden, und muß die Verkehrung eben nicht gleich zu Anfang angebracht, und bis zu Ende fortgeführet werden: Sondern nach dem Satz, der sich zur Tonart schickt, kan ein anderer Satz, der sich durch die Decime verkehren läßt, eingeführt werden, welcher hernach am bequemen Ort nach des Componisten Gutbefinden verkehrt werden kan, wie ich hernach in einer Fuge, die zum Exempel dienen soll, beweisen will. Will man aber am Anfang der Composition die Verkehrung vornehmen, so muß man den Anfang von der Terz oder dem Unisono der Tonart machen, im welchem Fall die verkehrte Stimme innerhalb der Gränzen der Tonart bleiben wird, wie die vorhergehenden Exempel ohne Choralgesang lehren.

Joseph. Wenn dieser Contrapunct in vier Stimmen soll angebracht werden, was ist da mit der vierten Stimme zu thun?

Aloys. Sie kan entweder ruhen, oder den Raum, der leer ist, durch die verlängerte Melodie ausfüllen, oder mit dem Satz in der Gegenbewegung oder auf andere erlaubte Art, eintreten. Ich will zum Beyspiel das vorhergehende Exempel in vier Stimmen bringen. Siehe Tab. XXXIV. Fig. 4.

Nun ist noch übrig zu zeigen, auf was Art dieser Contrapunct bey der Composition zugebrauchen ist. Ich will darzu den Satz der ersten Tonart, so bey den einfachen Fugen und sonsten bisher gebraucht worden nehmen. Siehe Tab. XXXIII. Fig. 8.

Joseph. Ich bitte, es nicht übel zu deuten, Hochzuehrender Lehrmeister, daß ich in die Rede falle.

Aloys. Rede nur fort.

Joseph. Ich sehe, daß dieser Gegensatz in die Octave kan verkehret werden, und scheinet derowegen zum Contrapunct in der Octave zu gehören.

Aloys. Du urtheilst nicht recht, wenn du darum meinst, daß er nicht hieher gehöre, weil dieser Satz auch in die Octave verkehret werden kan. Daß diese Contrapuncte, nemlich in der Octave und Decime, können mit einander verbunden werden, solte dir aus dem letzten Exempel des Contrapuncts in der Octave bekandt seyn, wie auch aus den letzten Exempeln dieser Gattung, welche wir vor uns haben. Damit ich dir aber zeige, ehe ich weiter gehe, daß besagter Satz auch in die Decime könne verkehrt werden, so siehe folgendes Exempel Tab. XXXIV. Fig. 2. Hier siehest du, daß der Alt mit dem Gegensatz des Basses durch lauter Decimen einhergehet und ein Dreystimmiges macht. Dieses kan auch geschehen, wenn der Gegensatz um eine Octave erhöhet, und dabey um eine Terz erniedriget wird, Siehe Tab. XXXIV. Fig. 3. *)

Joseph. Ich dancke gar sehr, daß du mich dessen erinnern wollen, was schon vorher gesagt worden, auch solches wiederum mit klaren Exempeln erläutern, und mich dadurch von meinem Zweifel befreyen. Nun bitte ich die Fuge weiter vorzunehmen, und solche auf angefangene Art durchzuführen.

Aloys. Siehe Tab. XXXV. Fig. 1. Betrachte nun diese Fuge, die kurtz und mehr um dieses Contrapuncts in der Decime willen, als ein Exempel einer künstlichen Fuge verfertigt worden. Nach dieser Richtschnur kanst du dich nun auch in den übrigen fünf Tonarten üben, und darzu die Sätze aus den einfachen Fugen einer ieden Tonart nehmen. Untersuche dabey wohl alle Orte, wo die Versetzung statt findet, und was du noch nicht verstehest, zeige mir an.

Joseph. Die Exempel Num. 1. 2. 3. scheinen mir nicht mit der Natur des Contrapuncts in der Decime übereinzustimmen; Weil die Gegensätze nicht in Decimen, wie es die Natur des Contrapuncts erfordert, sondern in Terzen und Sexten einhergehen.

*) Dieses ist also zuverstehen: In dem Exempel Tab. XXXIV. Fig. 3. wird der Gegensatz c, d, e, f, der vorhin bey Fig. 2. dieser Tab. im dritten Tact im Baß stund, eine Octave höher bey Fig. 3. im Alt c, d, e, f gesetzt, und dabey unten bey Fig. 3. eben dieser Gegensatz um eine Terz erniedriget A, H, c, d.

Aloys. Deßwegen gründen sich doch diese Exempel auf die Regeln dieses Contrapuncts. Denn wer siehet nicht, daß solche, wenn sie folgendermassen gesetzet würden, Tab. XXXIV. Fig. 7 und 8, auf das genaueste mit diesem Contrapunct überein kämen? Da nun aber bey Num. 1. Tab. XXXV. Fig. 1. Der Tenor, und bey Num. 2. der Alt nicht zureichen, wenn man Decimen nehmen wolte, so hat man nothwendig unten die Terzen nehmen müssen. Bey Num. 3 als da Sexten sind, ist solches wegen der genauern Verbindung der Stimmen geschehen, und solte eigentlich wie Tab. XXXIV. Fig. 5. aussehen, welches ebenfalls von Num. 6. der Fig. 1. Tab. XXXV. zu verstehen ist. Was hast du vor einen Zweifel bey Num. 4 und 5?

Joseph. Ich erinnere mich, daß du anderswo gesagt, daß der Satz nach einer Pause nothwendig wieder anzufangen sey, welches an bemerckten Orten nicht geschehen ist.

Aloys. Ich habe gesagt: Daß die Sätze entweder ordentlich oder verkehrt einzuführen sind. Siehest du denn nicht, daß daselbst ein verkehrter Gegensatz sey? welcher nicht nur erlaubt ist, sondern auch einer Composition nicht wenig Veränderung gibt. Uebrigens will ich dich erinnern, daß zu dieser Composition viel Beurtheilungs Krafft gehöret, und daß ausser dem, was die Eigenschafft dieses Contrapuncts erfordert, die Stimmen also geordnet werden müssen, daß sie nicht zu viel über die Gränzen der Linien schreiten, oder sonst in der Harmonie Lücken bleiben.

Der fünften Uebung
siebente Lection.
Vom doppelten Contrapunct in der Duodecime.

Der Contrapunct in der Duodecime ist eine Composition, wovon die eine unter zweyen oder mehrern Stimmen in der Duodecime entweder in der Höhe oder Tiefe versetzt werden kan. Was vor Intervalle gebraucht werden können, und von welchen man sich enthalten müsse, zeiget folgende Reihe von Zahlen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Diese lehret, daß alle Intervalle, ausser der Sexte und Septime in die Sexte aufgelöset, bey diesem Contrapunct können gebrauchet werden. Ueber die Duodecime aber darf man nicht hinausgehen. Da ferner dieser Contrapunct mit zwey, drey, ja vier Stimmen in verschiedenen Tonarten kan abgesungen werden, so sind auch deßwegen iederzeit besondere Exempel davon vorzuschreiben.

Contrapunct von zwey Stimmen in der Duodecime.

Es ist bey diesem Contrapunct nichts besonders zu mercken, ausser dem, was schon gesagt worden: nemlich daß die Sexte, und Septime in die Sexte aufgelöset, nicht sollen gebraucht werden. Sonsten aber finden alle Bewegungen statt, das ist, die gerade, die widrige und Seitenbewegung. Man sehe hier ein Exempel mit einem Choralgesang verbunden, Tab. XXXIV. Fig. 6.

Joseph. Warum hast du die Diskantstimme in der Quinte und nicht in der Octave geendiget?

Aloys. Es ist deßwegen geschehen, damit die Versetzung des Contrapuncts in der Duodecime besser in den Schrancken der Tonart bleibt: Ob es schon dem doppelten Contrapunct nicht zuwider ist, wenn der versetzte Theil die Tonart überschreitet. Nun versetze den Contrapunct, das ist, die Diskantstimme in die Duodecime unten, und laß den Choralgesang an seinem Ort stehen. Manchmahl muß ein weiches b vorgesetzt werden, damit die Intervalle durchgehends dem ersten Contrapunct ähnlich sind. S. Tab. XXXIV. Fig. 10. Diese Versetzung hat seine Richtigkeit. Sie kan aber auch auf eine andere Art geschehen, wenn man nemlich den Cantrapunct in die Octave herunter, und den Choralgesang in die Quinte hinauf setzet, folgendergestalt Tab. XXXIV. Fig. 11.

Joseph. Es scheinet, ob würde durch diese Versetzung die Composition in eine gantz andere Tonart verändert.

Aloys. Ueberdiß, so ist schon vorgetragen, daß dieser Contrapunct diese Freyheit sich heraus nimmt, und das Intervall A, der

Tonart D nicht zuwider ist, sage ich noch, daß bey der Ausübung mit mehrern Stimmen die Formalclausul sich nach der eigentlichen Tonart richten kan, wenn noch ein kleiner Anhang der Melodie gemacht wird, nachdem der Choralgesang sich geendiget. Siehe Tab. XXXIV. Fig. 9.

Exempel eines Contrapuncts in der Duodecime, woraus ein Dreystimmiges wird, wenn der Contrapunct noch in der Decime hinzu kommt, siehe Tab. XXXV. Fig. 2.

Nun versetze, da der Choralgesang bleibt, den Contrapunct in die Duodecime in der Tiefe, und eben diesen Contrapunct setze in die Decime der Höhe, so hast du ein Dreystimmiges. z. E. Tab. XXXVI. Fig. 1.

Joseph. Was ist bey diesem Contrapunct von zwey Stimmen zu beobachten, daß ein Dreystimmiges daraus wird?

Aloys. Ausser den übrigen Regeln dieses Contrapuncts, daß die in die Duodecime versetzte Stimme innerhalb den Gränzen der Tonart bleibe, muß der Anfang und das Ende in der Quinte seyn. Man schreite ferner in der widrigen und Seitenbewegung fort, und vermeide die Bindungen der Dissonanzen, so wird man ein Dreystimmiges haben.

Joseph. Die Melodie gegenwärtiger Exempel scheinet etwas hartes zu haben.

Aloys. Du urtheilst wohl. Dieses geschiehet bey den Tonarten, so die kleine Terz haben; da denn bey der Versetzung der Stimmen und der strengen Beobachtung des Choralgesangs wegen der widrigen Verhältniß mi gegen fa eine etwas unangenehme Melodie entspringet, welches man um des Choralgesangs und der Natur der Tonart willen dulten muß. Anders verhält sich die Sache bey einer freyen Composition, da der Choralgesang aufgehoben ist, wie im folgenden Exempel Tab. XXXV. Fig. 3. zu sehen ist. Durch versetzung der Stimme wird solches nun auf die Art, wie im vorigen Beyspiel gelehret worden, in ein Dreystimmiges verwandelt. S. Tab. XXXIV. Fig. 2. Es fällt mir nun ein, daß gesagt worden zu Anfang dieses Contrapuncts, solches könne nicht anders als mit Ausschlies-

sung

sung der Sexte geschehen, welches von der ungebundenen Sexte zu verstehen. Denn daß die Sexte in der Syncopation gebraucht werden könne, erhellet deutlich aus folgendem Exempel. Tab. XXXV. Fig. 4. Die Versetzung in die Duodecime in der Tiefe siehe Tab. 36. Fig. 3. Nachdem nun von den drey Gattungen des doppelten Contrapuncts besonders gehandelt worden, will ich mit einem besondern Exempel zeigen, wie besagte Gattungen vereinigt, mit zwey, drey und vier Stimmen viel Veränderung in der Harmonie verschaffen können. Am ersten siehe in der Duodecime mit zwey Stimmen ein Exempel Tab. 36. Fig. 4. da die Diskantstimme in die tiefe Duodecime übersetzt ist, siehe Tab. 36. Fig. 5. da die Diskantstimme in die Decime unten übersetzt ist, siehe Tab. 37. Fig. 1. die Diskantstimme, die in die tiefe Decime versetzt worden, bringt in einer etwas veränderten Harmonie eben dasselbige Dreystimmiges hervor, wie Tab. 37. Fig. 2. auf eine andere Art Tab. 37. Fig. 3. wiederum auf eine andere Art Tab. 37. Fig. 4. noch auf eine andere Art Tab. 37. Fig. 5.

Joseph. Wie weit soll noch diese vielfältige Veränderung fortgehen, Hochzuehrender Lehrmeister?

Aloys. Ich habe dir damit zeigen wollen, wie vortrefflich der doppelte Contrapunct im Gebrauch sey, dessen wunderbare Veränderung was sehr angenehmes ist, welches erhalten wird, wenn der Contrapunct in der Duodecime fast keine andere Consonanz als die Quinte und Octave hat, und zwar in der Gegenbewegung, die Terz aber in der Seitenbewegung: Wodurch aus dem Contrapunct in der Duodecime der Contrapunct in der Octave und Decime können heraus gezogen werden durch Hülffe dergleichen deutlichen Veränderung z. E. siehe Tab. 36. Fig. 6 von zwey Stimmen in der Octave, und Tab. 36. Fig. 7 in der Octave unten.

Wenn du ferner den ersten Diskant mit dem Tenor, und den andern Diskant mit dem Baß in der Decime einhergehen lässest, so hast du ein vollkommenes Vierstimmiges. z. E. Tab. 38. Fig. 1. Auf eine andere Art ist Tab. 38. Fig. 2.

Hier siehest du, mein Joseph, wie wichtig die Contrapuncte dieser Art sind, wodurch man aus zwey rechtgesetzten Stimmen drey und

vier

vier machen kan. Wenn du dich wegen ihrer Trefflichkeit verwunderst, so bedencke, wie nützlich es sey, sich mit Fleiß darauf zulegen.

Joseph. Ich will mit allen Kräfften mich befleißigen, eine so wunderbare Kunst zu erlernen; Worzu mich auch der Nutzen, die Veränderung und die ungemeine Liebe darzu antreiben.

Aloys. Die Liebe nur allein, mein Joseph, ist der Sporn diese Arbeit zu unternehmen und zu überwinden. Denn ich habe schon erinnert, daß man leicht darüber verdrüßlich werden, oder die Arbeit auch vergebens seyn kan, wenn man solches aus Ruhmbegierde, oder aus Hoffnung Reichthum dadurch zu erlangen unternimmt.

Hier darf ich nicht übergehen, auf was Art eine Composition, die keine Bindungen von Dissonanzen hat, im Gegentheil verkehrt werden könne. Diese Verkehrung kan auf zweyerley weise geschehen: erstlich durch das Gegentheil schlecht weg, hernach durch das verkehrte Gegentheil. Das Gegentheil schlechtweg entstehet, wenn die Noten im Gegentheil schlechtweg verkehrt werden, so daß diejenigen Noten, so zuvor aufgestiegen, nun hinuntersteigen, ohne daß man dabey auf die halben Tone siehet. Ein Exempel an dem bishergebrauchten Satz betrachte Tab. 36. Fig. 8, als da die vier ersten Noten ordentlich, die vier folgenden aber nach dem Strich schlechtweg verkehrt sind. Das verkehrte Gegentheil aber ist, wenn die Noten so verkehrt werden, daß allezeit mi gegen fa kömmt. Wie aber solches geschehe, wird dich folgende Leiter lehren. Siehe Tab. 36. Fig. 10.

Nun vergleiche die Noten, die zur lincken auffsteigen, mit denen, so zur Rechten absteigen, so wird man finden, daß D durch die Verkehrung nichts desto weniger D bleibet, E aber in C, F in B mi, G in A, verkehrt wird, wie der vorige Satz Fig. 9 Tab. 36. weiset, als da die vier ersten Noten ordentlich, die vier folgenden aber nach dem Strich, das verkehrte Gegentheil sind. Damit aber diese Verkehrung durch das verkehrte Gegentheil dir deutlicher seyn möge, so will ich das Dreystimmige, so oben zum dritten Exempel angeführt worden, folgendergestalt verkehren, das Gegentheil schlechtweg aber, welches nicht so viel zu bedeuten hat, und leicht ist, übergehen. S. Tab. 37. Fig. 6.

Joseph.

Joseph. Diese Verkehrung ist sehr wunderbar. Kan denn ohne Unterscheid iede Composition also verkehrt werden?

Aloys. Nur diese, die, wie gesagt, keine Bindung hat, die aus einer Dissonanz besteht. Da aber nach Beschaffenheit der Tonarten und Sätze die Versetzung und Verkehrung bald gut, bald schlimm ausschlägt, so ist große Behutsamkeit und Verstand bey derselben Gebrauch nöthig, damit man nicht, in der Meinung eine große Kunst anzubringen, dem erwarteten Wohlklang Abbruch thue; Gleich wie solches bey folgender Fuge geschehen, welche mehr um des Contrapuncts in der Duodecime willen, als ein Beyspiel einer angenehmen Melodie angeführet worden. S. Tab. 39. Fig. 1.

Wie die Versetzungen der Stimmen und die Veränderungen der Sätze in dieser Fuge gemacht worden, ist wohl nicht nöthig weiter zu erklären, wie ich deñ voraus setze, daß aus dem vorhergehenden und sattsamen geschehenen Vortrag, wie auch aus den vielen Exempeln, dir nun alles davon bekandt sey. Dieses ist es, was ich von dieser Gattung des Contrapuncts vorzutragen, vor gut befunden, und würde es was überflüßiges seyn, wenn ich den Nutzen rühmen, und dir solchen aufs neue empfehlen wolte. Was kan man denn vor einen andern Weg nehmen, wenn man eine Composition mit mehrern Sätzen, die sich verkehren lassen, verfertigen will, ohne den doppelten Contrapunct zugebrauchen? Ohne diese Vermischung der Sätze aber ist eine Composition, zumahl wenn sie vor die Kirche gehört, gantz schlecht, und von der größten Zierde entblöset.

Joseph. Ich habe mich in meiner Hoffnung betrogen; denn ich hoffte, daß du das Gegentheil mit dem ordentlichen vermischen, und die Abwechslungen der Sätze noch zeigen würdest.

Aloys. Ich hätte es allerdings gethan, wenn die Beschaffenheit des Satzes es zugelassen hätte, und die Conposition dadurch angenehmer geworden wäre. Dieses muß man thun, wenn man den Satz nach eigenen Gutdüncken darzu aussucht, da er denn also muß verabfasset werden, daß man das Gegentheil auf eine angenehme Art anbringen kan, wovon ich gleich hernach ein Exempel beybringen will, weñ ich erst werde gewiesen haben, wie bey einem Choralgesang eine Fuge

oder Nachahmung könne eingeflochten, und beständig dabey fortgesetzet werden. z. E. Tab. 38. Fig. 3.

Joseph. Ich erstaune über diese Uebereinstimmnng, die mit so verwundernswürdigen Fleiß zusammen gesetzt worden! Wenn ich die Größe dieses Kunststückes betrachte, so lasse ich fast den Muth sincken solches zu erlernen. Wie hast du es denngemacht, daß der erste Satz überall, die gantze Fortschreitung des Choralgesangs hiedurch, eintreten kan?

Aloys. Du erstaunest nicht ohne Ursach, mein Joseph. Denn die Sache ist zwar schwer, aber nicht so schwer als wie du meinest. Wer den bisherigen Vortrag wohl innen hat, und dabey deutlich begriffen, und in allen Lectionen sich fleißig geübet, dem wird es eben nicht so gar schwer ankommen, eben dergleichen zu verfertigen. Es ist aber von nöthen, daß man, ehe der Satz aufgeschrieben wird, welcher bey dem Choralgesang soll eingeflochten werden, zuvor alle Täcte des Choralgesangs mit den Augen und dem Verstand betrachtet, ob solcher Satz entweder ordentlich oder verkehrt, wo nicht bey iedem Tact, doch in den allermeisten sich zu dem Choralgesang schicke: übrigens sind auch die Gesetze des Contrapuncts und die Annehmlichkeit der Melodie zu beobachten. Doch hat man auch eine andere Art sich einen Satz zu erwehlen, der nemlich aus dem Choralgesang selbsten genommen ist, von der Note gegen die Note, oder sonsten auf dergleichen weise: da manchmahl die Gestalt der Noten verändert oder gebrochen wird, wie aus folgendem Beyspiel erhellet. Siehe Tab. 39. Fig. 2.

Auf diese und andere Weise ist also nach Beschaffenheit des Choralgesangs ein Satz einzuflechten, da man, wie gesagt, in Gedancken zu vor überschlägt, wenn, an welchem Ort, und bey welchem Theil des Choralgesangs der Eingang zu rechter Zeit geschehen könne. Bisher habe ich dich bey dem verdrießlichen Choralgesang, und dem Gesetz dich nach dem vorgeschriebenen Satz zu richten, wie auch in den engen Schrancken des diatonischen Geschlechts unterhalten, und auf rauhen und verdrießlichen Wegen gehen lassen, welches nothwendig seyn müssen, indem man ohne diesen Weg zu nehmen nimmermehr eine

voll-

vollkommene Erkänntniß in dieser Wissenschafft erhalten kan. Nun ist es aber Zeit, daß ich dich von dieser rauhen Arbeit in ein angenehmes Feld führe, worin Blumen die Menge zu finden sind. Ich will dich nun deinem eigenen Willen überlassen, und kanst du dir selbsten Sätze nach deinem Gefallen aussuchen, und über solche deine Gedancken anbringen, auch dich des vermischten Geschlechts, welches nicht so enge Schrancken hat, bedienen. Ueberdiß hast du die Freyheit alle Zeitmaasen von drey und vier Theilen, kleinere Noten, ausserordentliche Sätze und versetzte Tonarten zu gebrauchen.

Joseph. Ich freue mich ungemein, daß ich endlich von diesen Banden los werden soll. Ich will es nun versuchen, wie weit ich es durch meine Gaben bringen kan. Ehe ich aber weiter gehe, bitte ich doch gar sehr bald möglichst zu zeigen, wie ein ordentlicher Satz mit seinem verkehrten Gegentheil vermischt beybehalten werden könne, welches du kurtz vorher mir zu lehren versprochen, wie ich mich erinnere.

Aloys. Du erinnerst mich noch zu rechter Zeit. Ich will nicht nur deine Bitte statt finden lassen, sondern auch freywillig noch mehr thun, indem ich weiß, wie auch, ausser dem diatonischen Geschlecht die Sätze zu verkehren, noch eine andere Art sey, als dir kurtz vorher in einem Exempel vorgestellet worden. Ueberdiß soll auch gelehret werden, wie drey verschiedene Sätze in einer Composition zu verbinden sind. Ferner, wie weit man in der gemeinen Schreibart durch die Veränderung von den gemeinen Gesetzen des Contrapuncts abweichen dürfe. Ich sage also: es ist genug zur Verfertigung des verkehrten Gegentheils im vermischten Geschlecht, wenn das mi gegen fa, und hinwiederum das fa gegen mi überall einander entgegen gesetzt ist, ohne dabey auf die Regel, die im diatonischen Geschlecht vorgeschrieben worden, Achtung zu haben. Durch Exempel wird die Sache dutlich werden. Siehe Tab. 40. Fig. 2. Vermöge der Regel, die oben im diatonischen Geschlecht gegeben worden, wäre dieser Satz in das verkehrte Gegentheil also zu verwandeln. Siehe Tab. 40. Fig 3. Allein folgende Art zu verkehren, kommt mit der Tonart, welcher dieser Satz gewidmet ist, viel besser überein. Siehe Tab. 40. Fig. 4. Dieses verkehrten Gegentheils Anfang und Ende ist innerhalb den Gränzen der Tonart eingeschlossen; Nach dieser Vorschrifft will ich den

Grundriß einer Fuge vor Augen legen. Siehe z. E. Tab. 40. Fig. 1. Wenn so die Sätze mit einander abwechseln, nemlich der ordentliche und dessen Gegentheil, so wirst du durch die, der Zusammenstimmung so nöthige Veränderung eine gute Composition herausbringen. Bemercke auch den Fleiß, welcher ursach ist, daß der ordentliche Satz mit dem verkehrten Gegentheil zugleich in etlichen kleinen Noten fortschreiten kan. Die Componisten übergehen manchmahl das verkehrte Gegentheil, und schreiten mit dem ordentlichen Satz fast bis zur Mitte fort, und führen alsdenn erst das verkehrte Gegentheil ein, welches eines ieden Gutbefinden überlassen wird.

Joseph. Es scheinet nicht, als wenn gegenwärtige Fuge sich auf den doppelten Contrapunct gründete.

Aloys. Keineswegs, denn ich habe, wie ich davor halte selbige Materie zur Gnüge vorgetragen. Ich habe hier nur weisen wollen, wie der ordentliche Satz mit dem verkehrten Gegentheil zu verbinden sey. Wenn aber iemand mit mehrern Sätzen, die ihrer Natur und Geltung nach unterschieden sind, eine Composition zieren will, so kan solches nicht anders als durch Hülfe des doppelten Contrapuncts geschehen, wie im folgenden Exempel zu sehen ist. Siehe die Fuge von drey Sätzen Tab. 41. Fig. 1.

Dieses ist also die Art, wie eine Fuge mit drey Sätzen einzurichten ist, wovon der andere Satz in dem Contrapunct in der Octave, der dritte aber in Duodecime gegründet ist. Erstlich ist hier zu mercken, daß ieder Satz deßwegen durch die Geltung der Noten sich von dem andern unterscheidet, damit sie durch ihre verschiedene Bewegung desto deutlicher in die Ohren fallen. Zweytens muß man sich in Obacht nehmen, daß, wenn der Satz in der Duodecime eingetreten ist, die übrigen Stimmen unter sich keine Sexte ausmachen, indem sonsten die Versetzung nicht geschehen könte. Drittens wirst du beobachten, daß nicht überall allezeit der gantze Satz, entweder wegen des Eintritts eines andern Satzes, oder der Melodie wegen, beybehalten, und bis zum Ende fortgeführet worden, welches aus besagten Ursachen zu dulten ist. Allein die Composition von drey Sätzen erfordert bey nahe die fünfte Stimme, wodurch so wohl die Abwechselung, weil nicht alle-

zeit

zeit iede Stimme beschäfftiget ist, leichter gemacht wird, als auch die Stimmen mehr Zeit aus zu ruhen erhalten.

Joseph. Ich bemercke es, und verwundere mich über diese Kunst. Dieses aber wohl zu überlegen, gehöret mehr Zeit darzu, welches ich zu Hause thun will, um dir itzo nicht beschwerlich zu seyn. Inzwischen will ich dich, mein Lehrmeister, erinnern, daß du oben der Veränderung, der ausserordentlichen Fugen, und der versetzten Tonarten gedacht: Ist nun die Ordnung nicht zuwider, so bitte solches ohnbeschwert zu erläutern.

Aloys. Es soll ohne Verzug geschehen und zwar erstlich

Von der Gestalt der Veränderung und Vorausnehmung.

Die Veränderung ist nichts anders, als eine ausserordentliche Ausfüllung. Sie wird von der ordentlichen Ausfüllung (diminutione regulari) unterschieden, als welche nur bey den Noten, die in der Terz fortgehen, statt findet z. E. Tab. 40. Fig. 5. sind zwey Terzen nacheinander, wovon Fig. 6. Tab. 40. die ordentliche Ausfüllung (diminutio regularis) ist. Jene aber, nemlich die Veränderung, ist bey den Noten, die in Stufen einhergehen. z. E. Tab. 40. Fig. 7. sind die Noten, so in Stufen einhergehen, und Fig. 8. dieser Tab. ist die Veränderung davon. Dieses Exempel zeiget deutlich, daß die Veränderung von den gemeinen Regeln des Contrapuncts abweiche, weil von einer Consonanz in eine Dissonanz, und von der Dissonanz wieder in eine Dissonanz durch Sprünge fortgeschritten wird, welches allerdings bey dem Contrapunct nicht erlaubt ist, in der gemeinen Composition aber gestattet wird. Siehe mehr Exempel von Veränderungen Tab. 40. Fig. 9. wovon 10. die Veränderung ist, und Tab. 41. Fig. 2. 3. 4. 5. und Tab. 42. Fig 1. *) Dergleichen Veränderungen

*) Vom Anfang der Figur bis zum Strich ist iederzeit der ordentliche Satz, nach dem Strich aber bis zu Ende der Figur, ist iedesmahl die Veränderung des vorhergehenden ordentlichen Satzes. Es ist nicht zu leugnen, daß die von dem geschickten Fux angeführten Veränderungen etwas verlegen sind, doch weisen sie, was eine Verän-

gen nebst andern, die von solchen nicht viel abweichen, und das Wesen der ordentlichen Noten nicht verändern, können in der gemeinen Composition wohl statt finden. Eben dergleichen sind Tab. 42. Fig. 2, und 3.

Die Vorausnehmung entstehet, wenn die Helffte von der Geltung der vorhergehenden Note weggenommen, und der folgenden zugeeignet wird. z. E. Tab. 42. Fig. 4. 5. 6. **) Diese wenigen Exempel mögen genug seyn. Denn der Componist hat nicht nöthig viel Veränderungen hinein zusetzen, weil diejenigen, so die Composition abspielen, solche von selbsten mehr als nöthig ist, und bis zum Eckel hören lassen, so gar, daß die Sänger offt mehr sich zu gurgeln als zu singen scheinen.

Joseph. Woher haben denn dergleichen Veränderungen und Abweichungen von den Regeln des Contrapuncts ihren Ursprung genommen?

Aloys. Aus dem, was ich eben gesagt, erhellet, daß die Sänger davon Urheber sind; als welche mit den ordentlichen Ausfüllungen keineswegs zufrieden gewesen, und aus Begierde die Geschicklichkeit ihrer Stimme hören zulassen dergleichen Veränderungen erfunden haben. Es wäre zu wünschen, daß diese Begierde in den Schrancken der Bescheidenheit geblieben wäre, nemlich so, daß zwar die practischen Musikverständigen Veränderungen angebracht, aber dadurch nicht das Wesen der Composition verändert hätten. Wie glücklich wären nicht die Componisten! So aber ist leider die unersättliche Begierde zu

derung sey, und das ist genug. Bey uns sind itzo besonders die Triolen im Gebrauch in den Veränderungen, wie auch der geschwänzten Schneller, wie Herr Telemann sagt, welche sich wohl bald wieder verliehren möchten. In der Music gibts alle zehn Jahr neue Veränderungen oder neue Moden, die man nirgends anders als aus den Stücken der neuern Componisten lernen kan.

**) Die Vorausnehmungen sind sonderlich heute zu Tage sehr starck im Gebrauch, wie sie denn auch sehr wohl ins Gehör fallen. Man kan auch verschiedene Fehler dadurch gut machen, und in der Composition vortrefflich gebrauchen. Der andere Tact der Fig. 4. 5. 6. ist allezeit die Vorausnehmung.

zu den Manieren, nebst der Kühnheit so mit gegangen, daß das Wesen der Harmonie, welche man so sorgfältig und mühsam eingerichtet, so ganz und gar verkehret wird; daß der Componist seine Arbeit kaum erkennen kan. Diejenigen Sänger verdienen noch mehr getadelt und ausgelacht zu werden, welche, ob sie schon gar keine Wissenschafft haben, doch in der Begierde Manieren zu machen, so ersoffen sind, daß sie statt eines selbstlautenden Buchstabens, die Tone von fünfen bey nahe zugleich hören lassen, und dabey ihre Gesichts Züge so verstellen, daß die Geberden eines Arlequins nicht so vielfältig und wunderlich sind. Ja diese Thorheit ist soweit gediehen, daß einige mit einander in die Wette streiten, welcher in Verderbung der Tone, so daß weder Musick noch Text verstanden wird, vor dem andern den Preiß erhalte. Doch wer will wider den Strom schwimmen? Es ist ein Laster der Zeiten und Sitten, daß alles durch die Länge der Zeit böß wird, was anfangs gut angeordnet worden.

Joseph. Ob es mir gleich als einem Schüler in der Musik nicht zustehet, hiervon zu urtheilen, so muß ich doch gestehen, daß mir dergleichen Verderb der Harmonie niemahls gefallen. Unterdessen glaube ich, daß ich genugsam verstehe, was die Veränderungen sind, und wie solche abzufassen. Nun ist noch übrig von den Versetzten Tonarten und den ausserordentlichen Fugen zu handeln.

Aloys. Ehe man die versetzten Tonarten kennen lernt, muß man vorher die natürlichen Tonarten vollkommen verstehen, welche Materie ich hier weitläuftiger und so viel als nöthig ist, vortragen will, zumahl da ich solche oben von einfachen Fugen nur etwas berührt.

Von Tonarten.

Die Materie von Tonarten abhandeln, ist eben so viel, als das Chaos der Alten in Ordnung bringen. Denn es ist unter den Meinungen der Scribenten so ein großer Unterscheid, so wohl unter den Alten, als den neuen, daß so viel Köpfe, so viel Sinne gewesen zu seyn scheinen. Ueber die Griechischen Scribenten verwundere ich mich nicht, weil es ausser allem Zweifel ist, daß ihre Musik anfangs an Intervallen sehr arm gewesen, wie Plato in Timäum bezeiget. Daher es kein Wunder ist, daß mit der Zeit, da sie mehr Gattungen von Tetrachor-

trachorden und Octaven hinzu gethan, auch die Tonarten angewachsen. Wiewohl die Tonarten der Griechen ihre Benennungen und Eigenschafften nicht so wohl von den Gattungen der Octaven, als vielmehr vom Unterscheid der Neigung und der Schreibart der Völcker hernehmen: als die Dorische, die Hypodorische, die Phrygische, die Lydische Tonart mit welchē Nahmen sie die verschiedene Neigung der Völcker u. die verschiedene Schreibart, deren sich iedes Volck bediente, anzeigten: So wie wir ietzo sagen: eine Italiänische, eine Französische, eine Englische Arie ꝛc. Da aber kaum mehr ein Schatten von der Griechischen Musik übrig ist, so kan ich mich nicht gnugsam verwundern, daß noch einige sich finden, die diese fremde Worte bey unserer Musik gebrauchen, und eine vorhin verwirrte Sache mit leeren Namen noch mehr verdunckeln. Wir wollen das, was nicht gebraucht werden kan, oder mehr zur musikalischen Historie gehöret, übergehen, und der Neuern Meinung untersuchen, insonderheit derer, welche zwölf Tonarten lehren, sechs Haupt Tone (authenticos siue principales) und sechs neben Tone (plagios siue plagales, uel collaterales.)

Joseph. Haben denn alle heutige Lehrer der Musik diese Meinung von zwölf Tonen?

Aloys. Keineswegs. Einige glauben, vielleicht vom Choralgesang her, daß acht Tonarten, andere daß mehr oder weniger sind. Was von diesen Meinungen zu halten sey, will ich gleich erläutern und auch meine Meinung beyfügen. Hier muß man dessen sich wieder erinnern, was ich oben von den einfachen Fugen gelehret, daß nemlich sechs verschiedene Gattungen der Octaven nach der verschiedenen Lage des halben Tons gefunden werden, und folgbar so viel Haupt Tone sind, nemlich D. E. F. G. A. C. deren Leitern zwar schon am angefühten Ort vorgestellet worden, doch aber auch hier vermöge der Ordnung nicht zum Ueberfluß zu wiederhohlen sind. S. Tab. 42. Nr. 1. unter welchen Noten man folgende Sylben verstehen muß: re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol. n. 2. mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la. n. 3. fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa. n. 4. ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol. n. 5. re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la. n. 6. ut, re, mi, fa, sol. re, mi, fa. So

viel

viel Octaven findet man also, die von einander der Gattung nach unterschieden sind, weil so viel halbe Tone an verschiedenen Orten liegen. Man muß also nothwendig so viel Haupttone und nicht mehr setzen. Denn die übrigen Leitern der Octaven, die man noch erdencken kan, können unter eine dieser Gattungen als versetzte Tonarten gebracht werden. Die versetzten Tonarten, so zur Tonart D gehören, sind n. 7. 8. 9. 10. 11. 12. zu n. 7. müssen die Sylben re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, und so zu ieder Leiter bis n. 12. gesetzet werden. Diese heisen also die versetzten Tonarten, der ersten Tonart D, weil jener halbe Tone mit dieser halben Tonen der Lage nach völlig übereinkommen; derowegen haben sie auch einerley Solmisation, und sind zwar dem Ort, nicht aber der Gattung nach unterschieden. Die versetzten Tonarten der andern Tonart E siehe n. 13. 14. und noch etliche andere von geringen Nutzen. Die versetzten Tonarten der dritten Tonart F S. n. 15. 16. und welche durch Hülfe b. und fis heraus gebracht, aber wenig gebraucht werden. Die versetzten Tonarten der vierten Tonart G. S. n. 17. 18. 19. 20. 21. 22. die versetzten Tonarten der fünften Tonart A. S. n. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. Die versetzten Tonarten der sechsten Tonart C. n. 30. 31. 32. 33. und Tab. 43. n. 1. 2. 3. a)

Joseph. Aus dem bisherigen Vortrag schliesse ich, daß nur sechs natürliche Tonarten sind.

Aloys. Setze dein Urtheil, mein Joseph, noch ein bißgen auf die Seite, und erinnere dich, was im ersten Buch von der Theilung der Octave gesagt worden: daß sie nemlich auf zweyerley Weise könne getheilet werden, harmonisch und arithmetisch. Durch die harmonische Theilung kommt die Quinte unten und die Quarte oben, durch die arithmetische Theilung aber die Quarte unten und die Quinte oben. Wie diese Theilung zu veranstalten sey, ist im ersten Buch erkläret worden, und also hier zu wiederhohlen nicht nöthig.

Es

*) Es ist zu mercken, daß iede dieser versetzten Tonarten allezeit die Solmisation ihres递Haupttones hat, zu welcher solche gehöret.

Es entstehen aber aus dieser doppelten Theilung der Octave, zwey verschiedene Leitern von Octaven, und also auch zwey der Gattung nach verschiedene Tonarten, wovon eine die harmonische Theilung hervorbringt, und die authentische heisset, die andere aber die arithmetische Theilung, welche plagalis genennet wird. Hieraus folget, daß, weil zwölf verschiedene Leitern von Octaven entspringen, auch so viel Tonarten sind. Siehe die harmonisch getheilten Octaven, und die daher entsprungene Tonarten Tab. 43. num. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Daß diese Systematen durch die harmonische Theilung hervor gebracht werden, ist kein Zweifel. Ob aber die hier folgenden von Joseph Zarlin und vielen andern zur Bildung der plagalen Tonarten angegebene Leitern aus der arithmetischen Theilung entspringen, ist noch ein grosser Streit. S. Tab. 43. num. 10. C. 11, D. 12, E. 13, F. 14, G. 15. A. Zarlin selbst setzt part. 4. cap. 9. de modis, aus der Octave C folgendes System: Tab. 43. 16. Hier bleibt der tiefste Ton und ist ein wahres Product der arithmetischen Theilung. Wenn also die Modi plagales aus der arithmetischen Theilung entspringen, wie es denn in der That so ist, so ist ihre Form also auszudrücken: Tab. 43. 16. 17. 18. 19. 20. welche C. D. E. G. A. heissen.

Joseph. Auf diese Weise wären nur fünf Modi plagales.

Aloys. Allerdings; weil die Octave, F, f, nicht kan arithmetisch, wegen der grossen Quarte, so daher entstehet, getheilt werden, wie ich schon anderswo erwehnet.

Joseph. Was ist also bey so verworrenen Sachen anzufangen?

Aloys. Wenn ich zuvor den Gebrauch und Unterscheid so wohl der authentischen als plagalen Tonarten werde untersuchet haben will ich es sagen. Man muß aus Zarlins Meinung voraus setzen, daß der Anfang, das Ende, und die Clausuln beyden Tonarten gemein sind; daß also kein anderer Unterscheid ist, als daß die authentische Tonart ihre Melodie in der Höhe hat, welche die plagalis unten haben muß. Es verlanget aber der Urheber nicht, daß die Sätze der authentischen Tonart allezeit aufsteigen, der plagalis hingegen absteigen solle, wie folgende Exempel lehren: Tab. 43. Fig. 1. die authentische Tonart, und Fig. 2. die plagalis. Aus diesen Exempeln ist deutlich, daß unter

diesen zwey Tonarten kein anderer Unterscheid sey, als daß die Melodie der plagalis tiefer ist, und dessen Satz in dem Neben Intervall, nemlich E und B♮ geendiget werde. Joh. Maria Bononcinus will behaupten, daß man vermöge der Eigenschafften des Modi plagalis ausser der Melodie in der Tiefe, und der daher rührenden Veränderung der Tone, auch noch in die Quarte absteigen müssen. Angelus Berardus, ein sonst sehr guter Scribent, scheinet die authentische Tonart von der plagalen nur dem Nahmen nach zu unterscheiden, ohne auf das Aufsteigen und Absteigen der Sätze, noch auf die hohe und tiefe Melodie zu sehen: Ja, er setzt in der authentischen Tonart eine tiefere Melodie als in der plagali, wie seine Exempel beweisen: Tab. 43. Fig. 3. und 4.

Welcher Musikverständiger, der auch anderer Scribenten Gründe inne hat, wird dieses letzte Exempel dem Modo plagali zueignen? da die Beschaffenheit des Satzes und die Melodie mehr mit der authentischen Tonart übereinzustimmen scheint. Nochmehr hat man sich über folgendes zu verwundern, welches eben dieser Verfasser zu einem Beyspiel der dritten Tonart, oder E, angeführt, ich will solches wundernshalber völlig hersetzen: Tab. 44. Fig. 1. Siehe hier, wie sich nach der vorgesetzten Form weder der Eintritt des Tenors, noch die Schlußclausul richtet? so gar, daß nichts im Wege ist, diese Zusammenstimmung in A, oder der hyperphrygischen, als ihrer eigentlichen Tonart anzuwenden. Ich könte auch nicht wenig Exempel aus dem Aloysio Pränestino beybringen, und damit beweisen, daß dieser vortreffliche Mann sich wenig um die Lehre von den Tonarten bekümmert. Wenn ich dieses erwege, glaubte ich fast selbsten, wenn mir das Ehransehen der Scribenten nicht entgegen stünde, daß diese sonst berühmte Männer selbsten nicht gewußt, was sie von den Tonarten halten sollen, oder daß sie den Unterscheid unter der authentischen und plagalen Tonart, wenn anders einer vorhanden, vor so gering gehalten, daß sie es nicht der Mühe werth geachtet, darauf zu sehen. In den vorigen Zeiten, da das Gehör noch nicht so zärtlich gewesen, und die Tonarten in ihren Schrancken gedultet, hat vielleicht dieser Unterscheid gegolten. Allein zu unsern Zeiten, da die unersättliche Begierde der

Ohren sich kaum in vernehmliche Schrancken der Tone einschliessen läßt, ist leicht zu urtheilen, was von dieser Meinung, welche das weite Feld in der Musik einschräncket, zu halten sey.

Joseph. Wie soll ich mir derohalben bey so verschiedenen Meinungen der Scribenten, und bey einer so undeutlichen Sache rathen?

Aloys. Ich will dir, mein Joseph, hierin nicht so wohl eine Lehre, als vielmehr einen guten Rath geben. Setze die plagalen Tonarten auf die Seite, und bediene dich der sechs Tonarten D. E F. G. A. C. mit derselben versetzten Tonarten, auf die Art, wie du oben bey den einfachen Fugen bist belehret worden, und noch itzo sollst belehret werden, und gehe mit der Melodie durch die der Tonart, worin du bist, eigenen Intervallen so weit als du kanst und willst, wie auch in die mit deiner Tonart verwandten Tonarten und derselben Intervalle: Du kanst alsdenn versichert seyn, daß die Composition, wenn solche nach den Regeln der Harmonie ausgearbeitet, in allerhand Intervalle ausweicht und mit zierlichen Sätzen ausgeschmückt ist, als denn authentisch genug sey, wenn sie aber hieran Mangel leidet, mehr als zu viel plagal heissen möge.

Joseph. Vielleicht hat man bey der Composition des Choralgesangs der modorum plagalium nöthig?

Aloys. Keineswegs. Es ist genug, wenn man auf die Intonation und die in den Kirchen gebräuchlichen Tonarten siehet, deren Erkänntniß man von den Choralisten lernen muß: Wenn du nun dem zuvor gegebenen Rath folgest, ohne in der Melodie dich an den modum plagalem zu binden, wird es schon gut von statten gehen.

Joseph. Da ich nun wohl begreiffe, daß du nur auf sechs figural Tonarten siehest, so möchte ich auch wissen, was vor eine Ordnung unter solchen gehalten wird, und welche die erste, die andere, die dritte sey u. s. w.

Aloys. Joseph Zarlin und andere zu selbiger Zeit haben die Tonart C, oder die dorische, vor die erste gehalten. Die neuern practischen Musikverständigen aber haben hernach beynahe alle D, vor diesem die phrygische Tonart, als die erste angesehen. Uns mag es genug seyn, gezeigt zu haben, daß sechs verschiedene Tonarten sind,

und

und ist wenig daran gelegen, was vor einen Platz eine iede einnehme. Uebrigens bin ich nicht entgegen, wenn du der Gewohnheit folgen, und solche mit den gewöhnlichen Nahmen belegen wilst. b)

b) Unser Verfasser hat sich ohnfehlbar nur verstossen, wenn er hier C. die dorische Tonart und D. die phrygische nennet. Es ist bekandt, daß C die jonische, und D die dorische sey. Was vor eine Ordnung die Tone untereinander haben, weiß man gar wohl, welcher aber der erste sey, hat man sich lang gezancket, welchen Streit ich am ersten ein Ende gemacht, da ich dargethan, daß die Tone einen Cirkel ausmachen, und also ieder der erste und letzte heisen kan, nachdem man bey einem Ton anfängt Was hier der geschickte Fux von den Tonarten vorträgt, das ist alles zu unsern Zeiten deutlicher auseinander gesetzet worden. Man kan wohl dieses berühmten Mannes Gedancken hiervon um der Historie willen mercken, aber sich auch die Lehre der Neuern bekandt machen, als welche von grösserm Nutzen, und aus der Natur der Musik selbsten hergenommen ist. Itzo haben wir gar nicht mehr nöthig uns mit den versetzten Tonarten, noch viel weniger mit den authentischen und plagalen zu schleppen, als welche bey der heutigen deutlichen Lehre von Tonarten wenig oder nichts helfen. Ich will also die gantze Lehre von den Tonarten, so wie ich sie in meinen Anfangsgründen des Generalbasses vorgetragen hier wiederhohlen:

Wenn wir genau Acht geben auf das, so uns in der Musik gefället, und fleißig nach der Beschaffenheit forschen, so die Tone, an welchen unser Gehör einen besondern Gefallen findet, haben, so werden wir allezeit finden, daß solches der harmonische Dreyklang ist, und wenn wir alle Arten der harmonischen Dreyklänge ausrechnen, und ausmessen, so finden wir allezeit untrüglich, daß die Verhältnisse derselben in den sechs ersten Stufen der arithmetischen Fortschreitung nemlich 1. 2. 3. 4. 5. 6, oder ihnen ähnlichen Zahlen stecken. Dieser harmonische Dreyklang ist in ieder Octave oder Musikleiter enthalten. Es ist aber eine Musikleiter eine Reihe von Tonen z. E. von C zu c, als C, D, E, F, G, A, H, c, und zwar, weil die grosse Terz darin ist, eine harte Musikleiter. Ist aber die kleine Terz darin, so heiset es eine weiche Musikleiter. Eine iede Musikleiter

Von den verschiedenen Sätzen der Fugen.

Kurtz vorher ist Erwehnung geschehen von den ausserordentlichen Fugen oder Sätzen, welches ausserordentliche Wesen man von den

---

wird also nach ihren verschiedenen Stufen, die sie im auf= und absteigen beobachtet, beurtheilet. Zwischen der Octave C, c, ist allezeit die Quinte und die Terz gelegen, und sind auch allezeit die Haupttone der Musikleiter, die andern Tone aber, als hier D, F, A, H, sind nur Stufen, durch welche man zu den Haupttonen in der Musikleiter gehet. Es liegen aber auf dem Clavier noch mehr Tone zwischen den Tonen C, D, E, F, G, A, H, c, und hat man, um den harmonischen Dreyklang mehr verändern zukönnen, zwischen den ganzen Tonen noch halbe angenommen, so, daß also zwischen C, c, zwölf verschiedene halbe Tone gekommen, nemlich, C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, c. Wie nun eine Octave auf dem Clavier eingetheilt ist, so sind auch die andern alle eingetheilt. Es bestehet eine iede Octave oder Musikleiter, sie mag hart oder weich seyn, aus fünf ganzen und zwey halben Tonen, und eine solche Octave nennet man auch eine Tonart. Man kan eine iede Musik-Leiter in eine Quinte und in eine Quarte eintheilen, z. B. die Leiter C, D, E, F, G, A, H, c, kan ich eintheilen in die Quinte C, D, E, F, G, und in die Quarte, G, A, H, c, und ist allezeit in der Quinte der eine halbe Ton enthalten, und in der Quarte iederzeit der andere halbe Ton. Hier ist der halbe Ton in der dritten Stufe E, F, in der Quinte, und in der Quarte ist er gleichfalls in der dritten und letzten Stufe enthalten, welche zwey halbe Tone an verschiedenen Orten in der Quinte und Quarte stehen können. So stehet in der weichen Leiter C, D, Dis, F, G, A, H, c der halbe Ton in der Quinte C, D, Dis, F, G, in der andern Stufe, und in der Quarte in der letzten Stufe. Wenn man also die Musikleiter oder Tonart nennen soll, woraus ein musikalisches Stück gehet, so darf man nur auf die zwey äussersten Tone der Musikleiter sehen. z. B. Wenn die Haupt-Musikleiter eines musikalischen Stücks ist A, H, c, d, e, f, g, a, so sagt man, das Stück gehet aus dem A, und zwar weil die kleine Terz vorkommet, A, c, aus dem A moll, oder weichen A, gehet aber ein Stück aus G, A, H, c, d, e, fis, g, als da die große Terz G, H, vorkommet,

den Sätzen verstehen muß, deren nachfolgender Theil ohne Hülfe des viereckigten oder runden b dem vorhergehenden oder anfangenden Theil

met, so sagt man das Stück gehet aus dem G dur, oder dem harten G. Es ist aber nicht zu leugnen, daß man auf diese Art nur zweyerley Tonarten benennen kan, die harte und die weiche, ohngeacht wir doch mehrere Tonarten haben. Die Alten nenneten die Tonart, oder Musikleiter, welche in der Quinte den halben Ton in der dritten Stufe, und in der Quarte auch in der dritten Stufe hatte, die jonische Tonart, (modum jonicum) als c, d. d, e. e, f. f, g. die Quinte. g, a. a, h. h, c̄. die Quarte. Die Nahmen jonische, dorische ꝛc. Tonart kommen von den Völckern her, welche diese Tonarten an meisten sollen gebraucht haben. Die Alten nennten die Tonart, welche in der Quinte den halben Ton in der andern Stufe, und in der Quarte den halben Ton gleichfalls in der andern Stufe hatte, die dorische Tonart, (modum dorium) als D, E. E, F. F, G. G, A, die Quinte. A, H. H, c. c, d. die Quarte. Die Tonart, welche in der Quinte den halben Ton in der ersten Stufe hatte, und in der Quarte den halben Ton gleichfalls in der ersten Stufe die phrygische (modum phrygium) als E, F. F, G. G, A. A, H. die Quinte H, c. c, d. d, e. die Quarte. Wenn in der Quinte der halbe Ton in der vierten Stufe und in der Quarte solcher in der dritten Stufe war, hiessen sie es die lydische, (modum lydium) als F, G. G, A. A, H. H, c. die Quinte. c, d. d, e. e, f. die Quarte. Die Mixolydische (modus Mixolydius) war, wenn in der Quinte der halbe Ton in der dritten Stufe, und in der Quarte in der andern lage, als G, A. A, H. H, c. c, d. die Quinte. d, e. e, f. f, g. die Quarte. Wenn der halbe Ton in der Quinte in der andern Stufe, und in der Quarte in der ersten Stufe war, hieß es die aeolische Tonart, (modus aeolius) als A, H. H, c. c, d. d, e. die Quinte. e, f. f, g. g, a. die Quarte. Diese Tonarten hiessen bey ihnen ordentliche Tonarten, (modi regulares) wurden aber von einem andern Ton an. z. E. von F, die Stufen nach einer gewissen Tonart abgezehlet. z. B. F, G, Gis, B, c, cis, dis, f. so hiesse solche eine erdichtete aeolische Tonart, (modus æolius fictus) weil sie die halben Tone an eben den Orten, wie die aeolische Tonart hat. So ist auch G, A, B, c, d, dis, f, g eine erdichtete aeolische und

Theil richtig antwortet, als wie bey den Sätzen, so auf das diatonische Geschlecht eingerichtet sind. Denn wenn man gleich im übrigen von

und C, D, Dis, F, G, A, B. c, eine erdichtete oder versetzte dorische Tonart, u. s. w. da aber die Tone der sogenannten erdichteten oder versetzten Tonarten so gut in der Natur als die Tone der vorgegebenen ordentlichen liegen, und solches nur aus der Einbildungskrafft der Alten herrühret, so haben billig die Neuern diesen Unterscheid völlig aufgehoben. Wir werden gleich sehen, daß wir von den Tonarten der Alten nur die jonische und die aeolische, im Aufsteigen aber im moll eine neue haben. Die alten Griechen und andere nach ihnen hatten gar keine Musikleitern wie wir, sondern statt selbiger Tetrachorda. Ein Tetrachordum entstehet aus drey nacheinander folgenden Intervallen, die vier Klänge in sich begreiffen, als H, c, d, e. die Grössen der Intervallen in den Tetrachorden waren bey den alten Griechen verschieden. War das erste Intervall ein halber Ton, die zwey folgenden aber gantze Tone, als H, C. C, D. D, E. so hiesse es bey ihnen, ein Tetrachordum aus dem diatonischen Geschlecht, welches seinen Nahmen von den griechischen Wörtern dia, auf teutsch durch, und Tonos, ein Ton, hat, und heisset deßwegen durch die Tone, weil man von einem Ton zu dem andern gehet. Die Tetrachorda im chromatischen und enarmonischen Geschlecht waren auf verschiedene Art also eingetheilet, daß wir dergleichen Eintheilungen auf unsern Clavieren und andern Instrumenten nicht mehr haben, sondern unsere Musikleitern sind aus zwey Tetrachorden im diatonischen Geschlecht zusammengesetzt, und derowegen ist bey uns das diatonische Geschlecht allein gebräuchlich. Von den Tetrachorden kan man umständliche Nachricht im zweyten Theil meiner musikalischen Bibliothek S. 10 finden. Ich will nun noch drey Aufgaben beyfügen aus meinen Anfangsgründen des Generalbasses, welche hoffentlich die Lehre von den Tonarten in ein völliges Licht setzen werden.

Die erste Aufgabe.

Die bey uns eingeführten Tonarten oder Musikleitern zu kennen.

Auflösung

1. Zehlet die Tone der harten Musikleiter ab, und sehet in welchen Stufen der halbe Ton in der Quinte und in der Quarte lieget.

von der Strenge des diatonischen Geschlechts abweichet, so können doch dergleichen Sätze, die nach dem Verhältniß der Tonart einge- richtet,

2. Zehlet die Tone der weichen Musikleiter ab, und sehet gleichfalls, in welchen Stufen der halbe Ton in der Quinte und in der Quarte lieget.
3. Wie ihr aufsteiget, so steiget auch herunter.
4. Von iedem halben Ton, nemlich, c, cis, d, dis, e, f, fis u. s. f. fanget an, und zehlet allezeit nach der weichen und harten Musikleiter die einmahl bestimmten Stufen durch alle so genannte halbe Tone ab, so hat man so wohl die Arten, als auch die Gattungen der bey uns eingeführten Musikleitern.

Beweis.

Eine iede Tonart bestehet aus fünf ganzen und zwey halben Tonen, und wird nach ihren verschiedenen Stufen, die sie im auf- und absteigen beobachtet, beurtheilet. Da nun eine Musikleiter, worin die grosse Terz ist, eine harte Musikleiter, und in welcher die kleine Terz ist, eine weiche Musikleiter oder Tonart heiset; die harte Musikleiter aber die halben Tone in der Quinte und in der Quarte iederzeit in der dritten Stufe, die weiche Musikleiter aber den halben Ton in der Quinte in der andern Stufe, und in der Quarte in der letzten Stufe hat, und ausser diesen bey uns dermahlen keine andere eingeführet sind, so kennet man die Arten, der bey uns eingeführten Musikleitern. Gehet man nun von halben Tonen zu halben Tonen, und zehlet iederzeit eine harte und eine weiche Musikleiter ab, so muß man auch alle Gattungen der Musikleitern kennen. w. z. E.

Zum Beyspiel fanget bey dem Ton c an, und zehlet die harte Musikleiter ab, so müssen die Tone C, D, E, F, G, A, H, c heraus kommen. Nach eben dieser Art leget den nächst folgenden Ton cis zum Grund, und zehlet fünf ganze und zwey halbe Tone eben so ab, daß die zwey halben Tone in der Quinte und in der Quarte in eben den Stufen sind, so müssen die Tone Cis, Dis, F, Fis, Gis, B, c, cis sich hören lassen. So verfahret durch alle halbe Tone, so müssen folgende Musikleitern heraus kommen: D, E, Fis, G, A, H, cis, d. || Dis, F, G, Gis, B, c, d, dis, || E, Fis. Gis, A, H, cis, dis, e. || F, G, A, B, c, d, e, f || Fis, Gis, B, H, cis, dis, f, fis. || G, A, H, c, d, e, fis, g. || Gis, B, c, cis, Dis, f, g, gis. || A, H, cis, d, e, fis, gis, a. || B, c, d, dis,

richtet, wovon hier die Rede ist, nichts desto weniger ihre Ordnung behalten. Du mußt nun, mein Joseph, allerhand, und von denen, so wir bisher gebraucht, verschiedene Sätze von selbsten erfinden.

Joseph.

---

c, d, dis, f, g, a, b. || H, cis, dis, e, fis, gis, b, h. Da nun nach H, wieder c folget, solcher Ton aber schon da gewesen, so habt ihr alle Gattungen der harten Tonart nach der eingeführten Eintheilung der Tone durch gegangen. Eben so zehlet auch die weichen Musikleitern ab, so müssen folgende Tonarten herauskommen C, D, Dis, F, G, A, H, c. || Cis, Dis, E, Fis, Gis, B, c, cis || D, E, F, G, A, H, cis, d. || Dis, F, Fis, Gis, B, c, d, dis. || E, Fis, G, A, H, cis, dis, e. || F, G, Gis, B, c, d, e, f. || Fis, Gis, A, H, cis, dis, f, fis. || G, A, B, c, d, e, fis, g. || Gis, B, H, cis, dis, f, g, gis. || A, H, c, d, e, fis, gis, a. || B, c, cis, dis, f, g, a, b. || H, cis, d, e, fis, gis, b, h. Man hat also auch alle Gattungen der weichen Tonart durch gegangen. Da also alle harte, imgleichen alle weiche Musikleitern einander gleich sind, und derowegen einerley Stufen im auf- und absteigen, und die Tone einerley Verhältniß untereinander haben müssen, so folget, daß wir nur zwey Tonarten, in ieder aber zwölf Gattungen haben, welche nur der Höhe nach unterschieden sind. Die Neuern, und meines Wissens am ersten die Frantzosen, haben eingeführt, daß sie in der weichen Tonart anders herunter als hinauf steigen z.B. C, D, Dis, F, G, A, H, c, im hinaufsteigen, im heruntersteigen aber c, B, Gis, G, F, Dis, D, c, und also ist so zusagen eine halbe Tonart mehr entstanden. Da aber keine Ursach vorhanden, warum man nicht eben so, in der weichen Tonart hinauf- als herunter steigen könte, so folget, daß wir eigentlich drey Tonarten haben, da hingegen die, so in der weichen Tonart anders herunter- als hinauf steigen, nur drittehalbe Tonarten haben. Wir haben also an den weichen Tonarten C, D, Dis, F, G, Gis, B, c. || Cis, Dis, E, Fis, Gis, A, H, cis, u. s. f. lauter aeolische, und an den harten Tonarten lauter jonische Tonarten, nach Art der Alten zu reden: Die andere weiche Tonart aber: C, D, Dis, F, G, A, H, c, kan man mit keinem Nahmen, so die Alten in Benennung der Tonarten brauchten, belegen.

Die zweyte Aufgabe.

Alle mögliche Tonarten oder Musikleitern zu bestimmen.

Auflö-

Joseph. Ich will es ohne Unterscheid thun, wie sie mir in den Sinn kommen. Tab. 44. Fig. 2.

Aloys. Wie wilst du da den antwortenden Theil bestimmen?

Auflösung.

1. Da die verschiedenen Musikleitern aus den verschiedenen Stufen im auf- und absteigen durch Versetzung des halben Tons entstehen, so versetzet den halben Ton in der Quinte, so oft als möglich ist, und behaltet allezeit den halben Ton oben in der Quarte einmahl, wie das anderemahl.

2. Zu den möglichen Versetzungen des halben Tons in der Quinte nehmet alsdenn wieder den halben Ton oben in der Quarte in einer andern Stufe, und so offt ihr könnet, so nehmet zu den möglichen Versetzungen des halben Tons in der Quinte, einen andern halben Ton oben in der Quarte, so müsset ihr alle mögliche Musikleitern, in Ansehung der dermahligen Eintheilung der Tone, bestimmen können. z. E. die Quinte C, D, E, F, G hat vier Stufen, nemlich C, D, D, E, E, F, F, G. die Quarte aber hat drey Stufen: G, A. A, H. H, c. und müssen derowegen folgende zwölf Musikleitern heraus kommen: C, D, E, F, G, A, H, c || C, D, E, Fis, G, A, H, c. || C, D, Dis, F, G, A, H, c. || C. Cis, Dis, F, G, A, H, c. || C, D, E, F, G, A, B, c. || C, D, E, Fis, G, A, B, c. || C, D, Dis, F, G, A, B, c || C, Cis, Dis, F, G, A, B, c. || C, D, E, F, G, Gis, B, c. || C, D, E, Fis G, Gis, B, c. || C, D, Dis, F, G, Gis, B, c. || C, Cis, Dis, F, G, Gis, B, c. Es sind derowegen zwölf Tonarten möglich, wovon iede wieder zwölf Gattungen unter sich begreiffet, und also hundert und vier und vierzig Tonarten. Ein ieder, der diese mögliche Musikleitern durchspielet, muß hören, daß nicht eine so gut ins Gehöre fället, als wie die andere. Doch ist keine Ursache anzugeben, warum nach Beschaffenheit der Umstände die unbekandten nicht so wohl zugebrauchen wären, als die bey uns schon eingeführten, welche freylich am besten ins Gehör fallen. z B. die Musikleiter C, Cis, Dis, F, Gis, B, c, lässet sich bey Ausdrückung eines sehr traurigen Affects viel besser gebrauchen, als der bey uns eingeführte Mollton.

Die dritte Aufgabe.

Die bey uns eingeführten Musikleitern vorn auf der Linie mit ihren gehörigen Creutzen und bb zu bezeichnen

Auflösung.

1. Zehlet von einer beliebigen Stufe an, auf den fünf Linien acht Stufen

Joseph. Nach meinem wenigen Verstand glaube ich, daß es auf zweyerley Weise geschehen könne. Einmahl da die letzte Note des antwortenden Theils der Tonart gemäß aufhöret. Hernach, wenn man der Solmisation folget, z. E. auf die erste Art S. Tab. 44. F. 3. auf die andere Art Tab. 44. Fig. 4.

Aloys. Beydes, iedoch aus verschiedenen Ursachen, ist recht. Das erste, weil es in dem letzten Ton der Tonart recht einfällt. Das andere, weil es in der letzten Note die Solmisation vor sich hat.

Joseph. Welcher aber düncket dir besser?

Aloys. Die andere Art nach zu ahmen ist um zweyer Ursachen willen, die nicht zuverwerffen, besser. Erstlich: weil solchergestalt dem Gesang mehr geholfen ist. Zweytens: weil man von der Melodie des Satzes nicht so abweichet. Und das nimm dir zum gewissen Augenmerck, daß du den Satz im Nachahmen zu verändern dich enthaltest, so viel möglich ist: Es wäre denn eine dringende Ursach vorhanden. Wie denn auf den Gesang mehr als auf die Tonart gesehen werden muß, weil der Mangel der Tonart leicht ersetzet werden kan, indem solche mit dem andern Theil den Gesang befördert, und dabey sich bey einer Note aufhält, die zur Tonart gehöret, und über der Note stehet, die in einem Ton ausser der Tonart sich befindet. z. E. Tab. 43. Fig. 5. Eben so ist es auch bey folgendem Satz. Tab. 43. Fig. 6.

---

fen ab, so, daß allezeit eine Note auf die Linie, und die folgende iederzeit zwischen der Linie kommt.

2. Wo man nun nöthig hat die Noten um einen halben Ton zu erhöhen, da setzet vorn auf die Linien an dem Ort, wo der Ton ist, so da erhöhet werden soll, Creutze, und wo man nöthig hat die Noten oder Tone nach der bestimmten Leiter um einen halben Ton zu erniedrigen da setzet b vorn in eben der Stelle auf die fünf Linien oder zwischen denselben. Wenn ihr dieses gethan, so müssen alle Dur- und alle Molltone so bezeichnet werden, wie gewöhnlich. C dur und A moll haben weder Creutze noch bb vorn auf den fünf Linien. G dur und E moll haben ein Creutz vor, D dur und H moll aber zwey Creutze. A dur und Fis moll haben drey Creutze u. s. f. Siehe Anfangsgründe des Generalbasses p. 71. Aus diesen wird man hoffentlich sich deutliche Begriffe von den Tonarten machen können.

Fig. 6. diese zwey Sätze können unter verschiedenen Umständen ordentlich und ausserordentlich genennet werden. Ausserordentlich, weil sie nicht in ihrer eigentlichen Tonart gesetzet sind, und derohalben der halbe Ton, welcher in der Oberstimme überall enthalten, durch Hülfe des weichen b hat müssen angedeutet werden. Ordentlich können sie in Ansehung des vermischten Geschlechts, so heute zu Tag sehr gebräuchlich ist, genennet werden.

Joseph. Was soll das sagen, wenn du sprichst, daß sie nicht in der eigentlichen Tonart gesetzet sind?

Aloys. Wenn ich dir eine Tonart zeige, in welcher man besagten halben Ton ohne Hülfe des weichen b haben kan, so ist ja solches ein deutliches Zeichen, daß diese Sätze dahin gehören.

Joseph. Es scheinet mir auch so. Was ist denn aber dieses vor eine Tonart?

Aloys. Die Tonart A. E. A. Siehe Tab. 44. Fig. 7. und Tab. 43. Fig. 7.

Joseph. Diese Sache ist allerdings zu beobachten würdig.

Aloys. Das vorgesetzte b aber, so vorn auf der Linie stehet, und nicht vor der Note im Gesang, ist als denn ein Zeichen einer um eine Quarte in die Höhe versetzten Tonart: in welchem Fall die Sätze nichts desto weniger ordentlich, und mit ihrer Tonart übereinstimmend zu nennen sind. z. E. Tab. 44. Fig. 5. 6. Allein itzo, da das vermischte Geschlecht *) mit Gewalt vordringet, werden dergleichen Kleinigkeiten, ob sie schon zur wahren Erkänntiß der Tone nöthig sind, nicht viel geachtet. **)

*) Unter dem vermischten Geschlecht verstehet der Verfasser, wenn man ausser den ordentlichen Tonen eine Leiter, auch die dazwischen liegenden halben Tone beständig brauchet.

**) Ja sie sind solche Kleinigkeiten, die bey der heutigen Lehre von Tonarten gar nichts mehr helffen, und die ganze Lehre von den versetzten Tonarten hat mit unserer heutigen Composition gar nichts mehr zu thun, und wird billig als ein unnöthiges Flickwerck, so in dem Gehirne der ehemahligen Scribenten und nicht in der Natur der Tone seinen Ursprung genommen, hindangesetzt, und nur um der musikal. Historie willen gemercket,

Fahre nun fort andere Sätze zuverfertigen Tab. 43. Fig. 8

Joseph. Da ich nun bey der dritten Note einen Fehler bemercke, so sehe ich nun, daß ich nicht ohne Ursach nicht recht antworten können. Was ist die Ursach dieses Fehlers?

Aloys. Das Intervall zwischen der ersten und dritten Note, so eine Septime ausmacht. Denn die dazwischen stehende Note ist nicht von solchem Gewicht, daß sie den Fehler dieses Sprungs bedecken könte. In dergleichen Sätzen also, da die erste und andere Note den Sprung der Quarte enthalten, ist am meisten auf die dritte Note zu sehen, weil solche von der ersten Note in dem nachahmenden Theil eben so weit abstehen soll, als die dritte Note von der ersten in dem angefangenen Theil abstehet. Nun aber wird bey dem anfangenden Theil zwischen besagten Noten der Sprung der Sexte gefunden, und also muß auch eben dieses Intervall dem nachahmenden Theil gegeben werden. z. E. Tab. 43. Fig. 9.

Joseph. Der Satz und die Nachahmung scheinen auf diese Art die Gränzen der Tonart zu überschreiten.

Aloys. Keineswegs. Denn da der anfangende Satz in der Octave der Tonart nicht aufhöret, wie kan der nachahmende Theil in der Quinte in eben dieser Tonart aufhören. Hernach sind denn nicht alle Intervalle des Satzes und der Nachahmung innerhalb der Tonart ganz natürlich enthalten? Wenn aber durch Vorsetzung eines Creutzes eine versetzte Tonart draus gemacht wird, muß man die Nachahmung etwas anderst einrichten. Tab. 43. Fig. 10. Also ist manchmahl nach Beschaffenheit und dem Unterscheid der Tonart ein und derselbe Satz bey der Nachahmung auf verschiedene Art einzurichten. Lege nun einen andern Satz vor. Tab. 43. Fig. 11.

Joseph. Ich habe viele Zeit zugebracht, die Nachahmung dieses Satzes zu bewerckstelligen, habe sie aber nicht finden können.

Aloys. Bey diesem Satz kan die Nachahmung auf zweyerley Weise geschehen. Erstlich, wenn man auf die Tonart, hernach, auf die Solmisation Achtung gibt. Wer sich an die Tonart binden will, der muß diesen Satz aus dem chromatischen Geschlecht in das diatonische versetzen folgendergestalt: Tab. 43. Fig. 12. in welchem Fall

sich

sich die Nachahmung von selbsten gibt, z. E. Tab. 43. Fig. 13. Im chromatischen Geschlecht *) wird die Nachahmung also aus sehen Tab. 44. Fig. 8.

Joseph. Hätte der Satz in der Nachahmung nicht mit allen halben Tonen, wie Fig. 11. Tab. 43. können beybehalten werden.

Aloys. Nein. Weil das weiche E gar nicht zur Tonart D gehört, und allzuweit davon entfernt ist. Ein anders wäre es, wenn der Satz also aussähe: Tab. 44. Fig. 9. als da das weiche E in dem Satz wesentlich enthalten.

Die andere Art, da man auf die Solmisation siehet, ist also beschaffen. Tab. 44. Fig. 10. Diese Art, als da der Satz nicht so veränderlich wird, ist vor der ersten, nach meiner Meinung zuerwehlen. Fast eben dieser Satz, wenn er im aufsteigen genommen wird, kommt in der Nachahmung mit der Tonart und den halben Tonen durchgehends überein. S. Tab. 44. Fig. 11.

Joseph. Ich will mit deiner Erlaubniß einen und den andern Satz auf die Violinen vorbringen, als da man ein weiteres Feld auszuweichen hat, und versuchen, ob ich die Nachahmung treffen kan. Siehe Tab. 45. Fig. 1, 2.

Aolys. Diese Sätze kommen mit der heutigen Unmäßigkeit überein. Aber nimm dich in Obacht, mein Joseph, dergleichen Sätze, die sich so weit und breit ausdehnen, in einem Quatuor anzubringen. Es ist kaum möglich, daß bey ausschweifenden und versteckten Sätzen nicht eine Stimme der andern entgegen seyn solte. Unterdessen ist die Nachahmung, wie es der Satz leidet, ganz gut abgefaßt, indem du an statt des Sprungs in die Quarte, der in die ersten Stimme enthalten,

*) Es ist eine üble Gewohnheit, daß wir unsere Octave von zwölf halben Tonen, das chromatische Geschlecht nennen. Aus meiner musikalischen Bibliothek ersten B. andern Theil p. 10. wird man sehen, daß das chromatische Geschlecht der alten Griechen ganz was anders war, als unsere Octave von zwölf halben Tonen. Doch weil es einmahl so eingeführt ist, und wir kein anderes Wort haben, so mag man es immer gebrauchen, wenn man nur keine falsche Begriffe damit verbindet.

halten, in der Nachahmung den Sprung der Quinte, und an statt der Fortschreitung in die Secunde den Sprung der Terz in der nachfolgenden Stimme an einigen Orten angebracht: daß ich also das Vertrauen habe, du werdest dir bey Verfertigung der Nachahmungen leicht helfen können, wenn du auf das zurück denckest, was bisher gesagt worden. Es ist viel an der Wahl der Sätze gelegen. Denn es können nicht alle Sätze gleich gut durch geführet werden, welches bey der vorhergegangenen Wahl und Untersuchung wohl zu erwegen ist.

Ich habe nicht lange zuvor gesagt, daß du dich nun aller Zeitmaaß bedienen kanst, indem du itzo aus der verdrüßlichen Schul der Lectionen gegangen bist: Nur erfordert die Sache, daß ich dir weise, wie die Figuren der Noten, die der Geltung nach verschieden sind, unter der verschiedenen Zeitmaaß von einerley Geltung werden können. Tab. 43. Fig. 14. wird gebrauchet, da die ordentliche Zeitmaaß ist, Fig. 15. bey der geschwinden Zeitmaaß (Presto) Fig. 16. bey der langsamen Zeitmaaß (Adagio.) die drey verschiedenen Noten, ihrer Gestalt nach, bekommen wegen der verschiedenen Zeitmaaß einerley Geltung, wie die Exempel zeigen, Tab. 45. Fig. 3. als da die ordentliche Zeitmaaß ist (tempus binarium) Fig. 4. geschwind (Presto) Fig. 5. langsam (Adagio.)

Joseph. Ich sehe wohl ein, daß diese verschiedene Noten in der Geltung einander hier gleich sind: Zu was Ende aber hast du dieses vorgetragen?

Aloys. Damit du wissen mögest, wo und in welchem Viertheil des Tacts die Bindungen der Dissonanzen anzubringen sind. Ich sage also, daß man bey der ordentlichen Zeitmaaß, die mit einem C bemercket, wodurch ein Strich gehet, wie Tab. 45. Fig. 3, vorgezeichnet ist, nicht anders als in Thesi, das ist zu Anfang des Tacts Bindungen, die aus Dissonanzen bestehen, gebrauchen dürfe, diesen Satz Tab. 45. Fig. 6, ausgenommen. Hingegen bey der Zeitmaaß, da geschwind (Presto) stehet, kan man im ersten und dritten Viertheil dergleichen Bindungen gebrauchen, und bey der langsamen Zeitmaaß (adagio) bey iedem Viertheil. Siehe Exempel Tab. 45. Fig. 7, da die

die ordentliche Zeitmaaß (tempus binarium) Fig. 8. da die geschwinde Zeitmaaß (presto) Fig. 9. da die langsame Zeitmaaß (adagio.) Man muß sich in Obacht nehmen daß nicht die nach dem letzten Exempel angebrachten Bindungen geschwinder abgesungen werden, indem sie sonst nicht die verhoffte Würckung thun.

Da ich nun glaube, daß nichts vorbey gelassen, sondern dir alles gelehret worden,*) wie man seine Gedancken und Begriffe im Gemüthe nach den Regeln der Kunst auf das Pappier aufschreiben solle, so ist nun noch übrig von der Wahl zu reden, wodurch man eine Gedancke der andern vorziehet, und das Lob des guten Geschmacks erhält.

Vom Geschmack.

Man höret fast von nichts mehr als vom Geschmack reden. Daher sagt der Italiäner: Egli è di buon gusto. Der Franzos: il a le goût parfaitement bon. Der Lateiner: est homo exquisiti gustus. Es wäre zu wünschen daß man den Geschmack so leicht beschreiben, als davon reden könte: Ob gleich das Wort Geschmack, im eigentlichen Verstand der Zunge zugeeignet wird, so kan es doch auch im weitern Verstand von dem gesagt werden, der die Geschicklichkeit hat eine gute und auserlesene Ordnung leicht zu empfinden. Wir wollen mit Uebergehung anderer Dinge nach unserm Vorsatz den Geschmack auf die Musik richten, welcher zweyerley ist: der Würckende und der Leidende. Der Würckende ist, den ein Musikverständiger im Singen und Spielen hat, wo von oben gesagt worden. Der Leidende, den der Zuhörer bey Vernehmung der Melodie empfindet.

 Was

*) Hierunter muß verstanden werden, was nöthig ist. Denn Hr. Fux hat noch lange nicht alles gesagt, was man von dergleichen Dingen sagen kan. Er hat vor einem Anfänger alles nöthige allerdings gelehret, und das ist nach der vorgesetzten Absicht vollkommen genug. Wer dieses nur erst recht in seine Gewalt gebracht, der kan sich überall hernach von selbsten forthelfen. Man muß Anfänger nicht mit allzugrossen Bänden erschrecken, und dadurch ihnen die Lust zum lernen benehmen. Aus eben dieser Ursach habe ich nicht mehr Anmerckungen angebracht, als mir höchstnöthig geschienen. Es würde sonst der Fux nicht mehr der Fux geblieben seyn.

Was sollen wir aber zur Richtschnur des guten und verdorbenen Geschmacks annehmen? Es ist ja ein bekandtes Sprüchwort: me mea delectant, te tua, quemque sua (mich vergnügt das meinige, dich das deinige, einem ieden das seinige) ingleichen: de gustibus non est disputandum, nemo sit iudex in propria causa (vom Geschmack läßt sich nicht disputiren , niemand sey Richter in seiner eigenen Sache.) Daher kommt es, daß der Bauer mehr Vergnügen am Dudelsack und Leyer, als an der allerschönsten Musik hat. Eben dahin rechnet auch Bellegarde mit Recht einen von Geburt nicht unedlen, der von dem Gesang der Nachtigallen verdrießlich worden, hingegen an dem Cvaxen der Frösche ein ungemeines Vergnügen gehabt, und deßwegen an einen abgelegenen Sumpf, da keine Bäume gestanden, sich ein Haus bauen lassen, damit er Tag und Nacht diese nach seinem Geschmack unvergleichliche Musik hören, im gegentheil aber aus Mangel der Bäume sich daselbst keine Nachtigall aufhalten, und mit ihrem Gesang ihn verdrießlich machen könte. Was sind deine Gedancken von diesem feinen Geschmack, mein Joseph?

Joseph. Ich glaube, daß man ihn billig hätte verklagen können.

Aloys. Höre noch ein und anderes Exempel so wohl der Verwegenheit als Tummheit, und die darauf erfolgte Strafe. Marsyas ein hochmüthiger Pfeifer ist von der Hochachtung gegen sich selbst so eingenommen gewesen, daß er sich unterstanden den Apollo zum Wettstreit aufzurufen, wegen dieser Verwegenheit aber, nachdem ihm die Haut abgezogen worden, die gehörige Strafe gelitten. Midas der König in Phrygien hat Esels Ohren bekommen, weil er den heydnischen Abgott Pan vor dem Apollo den Vorzug im Singen zugestanden. Dieses sind Fabeln der Poeten. Wenn aber zu unsern Zeiten die Strafe so gewiß wäre, als würcklich verwegene und verdorbene Richter vom Geschmack sind, wie viele würden wir nicht ohne Haut und mit Esels Ohren herum gehen sehen. Ich bin nicht in Abrede nach dem Sprüchwort: me mea delectant &c. daß einem ieden frey stehe, von einer Sache zuhalten, was er will: Nur aber werffe man sich nicht zum Richter auf, welches allein ein verständiger Mann seyn kan, der das gemeine von dem höhern und feinen

zu

zu unterscheiden weiß, und eine Einsicht in die Natur und Dinge hat. Höre was von dieser Sache Cicero sagt: Caeteri, inquit, cum legunt orationes bonas, aut poemata, probant oratores et poetas, neque intelligunt, qua re commoti probent, quod scire non possunt, ubi sit, nec quid sit, nec quomodo factum sit id quod eos maxime delectat. das ist: Andere, spricht er, bezeigen ihren Beyfall gegen die Redner und Poeten, wenn sie gute Reden oder Gedichte lesen, und verstehen nicht aus was Ursach sie ihren Beyfall geben, weil sie nicht wissen können, wo es steckt, noch was es sey, noch wie es gemacht wird, was sie so sehr vergnüget. Es werden auch unter den heutigen Componisten einige gefunden, welche in der Meinung was neues und wohlgeschmacktes hervorzubringen, von dem gewöhnlichen Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen abweichen, alle Gesetze und Regeln der Composition verkehren, und sich schmeicheln, was neues in den Lauf der Natur hinein zu bringen, welches allein GOtt zukommt. Es ist aber das neue, so ein geübter Verstand hervor bringt, nichts anders, als immer eine andere Zusammensetzung eben derselben Consonanzen und Dissonanzen, die sich auf die Vernunft gründet. Ich sage also, daß diejenige Composition von guten Geschmack sey, und den Vorzug verdiene, welche sich auf die Regeln gründet, sich der gemeinen und ausschweifenden Gedancken enthält, was ausgesuchtes edles und erhabenes in sich hält, alles in natürlicher Ordnung vorbringt, und auch Musikverständigen ein Vergnügen zu machen fähig ist.

Joseph. O wie vieles und schweres hält deine Beschreibung in sich!

Aloys. Ich bin nicht in Abrede, mein Joseph, daß es, diesem allen eine Gnüge zu leisten, über die Kräffte eines Schülers sey, welchem es nicht so leicht ist, so gleich nur gemeine Gedancken zu finden; und man kan nicht, ohne diese zuvor in seiner Gewalt zu haben, zu höhern kommen. Dir, mein Joseph, der du bisher schon so schöne Proben deines Fleisses gezeiget, kan vielleicht solches begegnen, ich will dahero vor der Zeit die Beschreibung Stückweise erklären.

Ich habe am ersten gesagt, daß die Composition sich auf Regeln gründen müsse. Denn eine ausschweifende und ausgelassene Compo-

 sition,

sition, ob solche gleich keine gemeine Gedancken hat, und die Ohren unerfahrner Zuhörer kützeln kan, wird doch dem zärtlichen Geschmack der Kunstverständigen keine Gnüge leisten, welche ausser den auserlesenen Gedancken auch Ordnung verlangen. Es ist ferner gesagt worden, daß der Componist keine niederträchtige und gemeine Gedancken nehmen solle, als die an statt Vergnügen wegen ihrer so grossen Gemeinheit nur Eckel erwecken würden; Sondern er muß auf was ausgesuchtes erhabenes und neues dencken, doch aber sich nicht durch die Begierde zum neuen dahin verführen lassen, daß er Gedancken aufschreibet, die die Natur und Ordnung der Dinge überschreiten, und Dinge vorbringt, die sehr schwer zum Singen und Spielen sind, wodurch hernach weder denen, die es abspielen, noch denen, die zuhören, eine Gnüge geschicht: und zwar denen, so es abspielen, weil es ihnen wegen Schwere der Composition sehr sauer wird, solche zu treffen: den Zuhörern aber, weil dergleichen Compositionen die natürliche Ordnung übersteigen, und zwar in das Gehör, niemahls aber in das Hertz eindringen.

Joseph. Du verlangst wahrhafftig nichts geringes, indem du das gemeine verbietest; das erhabene und unwöhnliche, und doch dabey natürliche hingegen gebietest.

Aloys. Es ist würcklich an dem. Denn was leichtes, natürliches und doch dabey nichts gemeines, den Ohren vorzulegen, ist nicht so leicht; dahero ist es allmählich zum Sprüchwort geworden: Das leichte ist schwer. Und auf diese schwere Leichtigkeit gründet sich das treffliche des guten Geschmacks, und das niedliche. Dem wird es nicht so schwer seyn, was neues und ungewöhnliches zu erfinden, der nur blos auf das neue dencket, und dabey die Ordnung der Natur und der Dinge verkehrt. Wie will man aber auf diesem Weg den guten Geschmack erlangen? Ich leugne nicht, daß ein grosser Theil des guten Geschmacks von dem Naturell und den Gaben eines Componisten abhänget: Man muß aber diese Eigenschafften, die an und vor sich gantz gut sind, in den Schrancken der Natur, Ordnung und Gesetze halten, damit sie den würcklichen vernünfftigen guten Geschmack erreichen.

Joseph.

Joseph. Was ist aber da zu thun, wenn ein solcher verdorbener und verkehrter Geschmack überhand genommen, daß ein Componist, ohne seiner Ehre und Einkommen zu schaden, sich nicht wieder einen solchen Mißbrauch, als einen gleichsam schiessenden Strom, setzen kan?

Aloys. Wer Vermögen hat, und dabey sich mehr an dem Kern als an der Schelfe belustiget, der hat nichts darnach zu fragen, und nicht Ursach die Wahrheit zu verleugnen. Ist es aber anders: so muß man mit seiner Tugend zu frieden seyn, und sich mit des weisen Senecä Gedancken trösten, welcher von der Vorsehung nur nach seiner Vernunft, nicht als ein Christ, also redet: Quemadmodum tot amnes, tot superne deiectorum imbrium, tanta medicatorum uis fontium non immutant saporem maris, nec remittunt quidem: ita aduersarum impetus rerum uiri fortis non uertit animum. Manet in statu. & quidquid euenit, in suum colorem trahit. das ist: Gleichwie so viele Flüsse, so viele von oben herabgefallene Regen, so viele Quellen, die von Metallen und andern Mineralien aufgelöste Theile bey sich führen, doch den Geschmack des Wassers im Meer nicht verändern, ja nicht im geringsten mildern: Also machen auch widrige Zufälle das Gemüth eines rechtschaffenen Manns nicht wanckend. Es bleibt einmahl wie das anderemahl, und was ihm begegnet, bringet es unter seine Gewalt. Ich weiß gar wohl, daß diese Worte auf die Ausübung der Tugend abzielen: Es ist aber auch eine Tugend, wenn man Künste und Wissenschafften, ohne solche zu verunreinigen, ausübet. Da aber die verschiedene Schreibart, und verschiedene Gattungen der Composition, auch einen verschiedenen Geschmack erfordern, so ist nun von der Verschiedenheit des Styls, als wornach sich hauptsächlich unsere Arbeit richten muß, zu handeln, und zwar erstlich,

Vom Kirchenstyl.

Gleich wie geistliche Dinge den Vorzug vor den weltlichen haben, also wird niemand zweifeln, daß die zur Verehrung GOttes gewidmete

widmete Musik, die ewig dauren soll, weit edler als alle andere sey, und man derohalben sich besonders auf solche befleißigen müsse. Weil nun GOtt die allerhöchste Vollkommenheit ist, so soll auch die Musik, die zu seinem Lob abgefaßt, so genau nach den Regeln und so vollkommen, als es die menschliche Unvollkommenheit leidet, eingerichtet seyn, und alle Mittel, die zur Erweckung der Andacht dienen, in sich halten. Und wenn manchmahl der Ausdruck des Textes einige Freude erheischet, hat man sich in Obacht zu nehmen, daß die Musik nicht dabey an der Bedachtsamkeit, die in der Kirche nöthig ist, und an der Bescheidenheit und Zierde einigen Mangel leide, wodurch man die Zuhörer zu andern, als andächtigen Leidenschafften bewegen würde. Vor allem hat man sich dahin zu bestreben, daß die Melodie dem Text gemäß gesetzt wird, solchen deutlich ausdrückt, und dem Sänger nicht beschwerlich ist, sondern sich leicht absingen läßt: dieses wird geschehen, wenn der Componist unter die allzu kleinen Noten keine Worte legt, es wäre denn, daß ein selbst lautender Buchstabe ohne das Wort auszusprechen, ausgedehnet werden soll, in welchem Fall die kleinen Noten nach Befinden der Geschicklichkeit des Sängers statt finden. Um dieses alles zu vollziehen, muß ein Componist einem geschickten Schneider nachahmen, der alle Glieder des Leibes nach der Länge und Breite genau abmisst, damit er ein Kleid zuwege bringe, daß sich vollkomen zu dem Leibe schickt: Eben so soll auch ein Componist den Text einkleiden, und auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen, daß die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine. Ferner sind nach Beschaffenheit der verschiedenen Texte, auch verschiedene Gattungen des Kirchenstyls. Denn ein anderer Styl ist bey den Missen; ein anderer bey den Motteten, ein anderer bey den Psalmen; ein anderer bey den Lobgesängen u. s. f. Alle diese Gattungen können unter zwey Arten des Styls gebracht werden: nemlich unter den Styl a Capella, oder des vollen Chors, und unter den vermischten Styl. Vom ersten, nemlich a Capella, als dem ältesten, soll am ersten gehandelt werden.

Vom

Vom Styl a Capella.

Man weiß, daß in den ersten Zeiten die Musik bey dem GOttes-dienst nur aus Singstimmen bestanden. Hernach sind die Orgeln eingeführet worden, und mit der Zeit fast alle Gattungen von Instrumenten, welches auch der heutige Gebrauch noch deutlich bekräfftiget. Diese doppelte Gattung des Styls a Capella herscht noch zu unsern Zeiten: Ohne Orgel und andere Instrumenten, blos mit Singstimmen: und mit der Orgel und andern Instrumenten. Die erste ist noch in den meisten Cathedralkirchen gebräuchlich, und am Käyserlichen Hof zur Fastenzeit, aus besonderer Andacht unsers allerdurchlauchtigsten Monarchen, und Ehrerbietung gegen GOtt. Bey der ersten Gattung dieser Composition muß man sich vor allem des vermischten Geschlechts enthalten, und der versetzten Tonarten, die allzu sehr mit Creutzen und weichen b angefüllet sind, und nur blos das diatonische Geschlecht nehmen: Ausser dem wird die Zusammenstimung niemahls die verhoffte Würckung verursachen.

Joseph. Warum wird das vermischte Geschlecht und die versetzten Tonarten zu gebrauchen, verboten?

Aloys. Es ist diese Ursach, welche ich auch schon im ersten Buch, wo ich nicht irre, vorgetragen zu haben glaube: Nemlich den Stimmen ist die Intonation schwer, wenn sie keine Hülffe, auch nicht von andern Instrumenten haben. Man muß derohalben sich der Leichtigkeit und der natürlichen Ordnung im singen befleißigen, und dieses zu erhalten, leichte und natürliche Sätze nehmen, welche iedoch nicht mager und abgedroschen sind. Und wenn die Kürtze des Textes und zu verlängernde Composition eine öfftere Wiederhohlung der Worte erfordert, wie im Kyrie, Amen, u. s. f. hat man dahin zu sehen, daß der daher entspringende Eckel, entweder durch die Veränderung einer fruchtbaren Melodie oder durch Einführung neuer Sätze reichlich ersetzet wird: Wie man denn zum Behuf dieser Sache anderer Exempel nachsehen kan. Und weil du, mein Joseph, unter meiner Anführung den Grund der Composition geleget hast, und also glaube, daß dir meine Composition etwas bekandter sey, will ich dir ein Kyrie, aus

meiner

meiner Misse, Vicissitudinis genannt, zum Muster vorlegen: damit du allmählich höhere Dinge berühmter Virtuosen durchzusehen im Stande seyn mögest. In dieser Schreibart ist ausser allem Zweifel der vornehmste Aloysius Pränestinus, ein grosses Licht in der Musik, welchen ich dir zur Nachahmung, wenn du was ausserordentliches zu thun gesonnen bist, gantz besonders empfehle. Siehe Tab. 46. Fig. 1. *) Bemercke dieses harmonische Gewebe wohl, und laß dich, wo du einen Zweifel hast, oder die Sache nicht verstehest, davon belehren.

Joseph.

*) Hr. Mattheson hat dem trefflichen Fux wohl ein bißgen zu viel gethan, wenn er ihn im vollkommenen Capellmeister p. 222. wegen dergleichen Composition, und sonderlich wegen des englischen Grusses: Ave, Maria, gratia plena &c. der hier gleich folget, so eifrig ohne Unterscheid tadelt. Freylich ist es nicht gut, wenn man die Worte so gar offt wiederhohlet: Freylich ist es nicht wohl gethan, wenn man die Worte so sehr ausdehnet. Es fragt sich aber, ob dieses nicht bey diesem Styl, zumahl wenn Worte zum Grunde geleget werden die iederman bekandt sind, und die man answendig weiß, als wie das Ave Maria, Kyrie eleison, u. s. f. erlaubt sey? Allerdings muß man hier einem Componisten viel zu gut halten, zumahl unserm Fux, welcher das alles wohl gewust, was Hr. Mattheson an ihm tadeln wollen. Er hat ja selbsten das gesagt, was man etwan tadeln könte, und die Sache lässet sich bey diesen Umständen nicht anders vornehmen. Soll man etwan deßwegen diese vortreffliche Art der Composition ganz und gar ausmustern, oder nur bey den Instrumenten gebrauchen? Wahrhafftig der würde unvernünfftig handeln, der um etlicher Kleinigkeiten willen eine gantze vortreffliche Sache verwerfen wollte. Viele zu unsern Zeiten übereilen sich im urtheilen, wenn sie auf diese Art der Composition kommen; Vermuthlich weil sie diese musikalische Schönheiten nie einsehen gelernt, vielweniger aber selbsten dergleichen verfertigen können. Es ist wahr, die Alten haben um dieser Schreibart willen viele Fehler gemacht, und sonderlich den Text sehr mißhandelt. Man kan es ja aber gewiß besser machen, und dem Text eine Gnüge thun. Das ist eben die Kunst schwere Sachen leicht und natürlich zu machen.

Joseph. Ich sehe und bewundere den Zusammenhang der Stimmen, die den Satz so genau mit einander verbinden: da fast in iedem Tact der Satz bald in einer, bald in zwey Stimmen auf eine leichte und natürliche singbare Art voller Harmonie gefunden wird, und zwar so geschickt, daß der Satz selbsten die Stelle der Harmonie vertritt. Wenn ich das Vermögen hätte dergleichen selbsten so leicht zu verfertigen, als ich es verstehe, so könnte ich mich, ohne Eitelkeit nach meiner Meinung, wegen der bisher erlernten Wissenschafft rühmen. Anfänglich machte mir gleich die andere Note des Satzes im Diskant, zu Ende des sechsten und Anfang des siebenten Tactes, einen Zweifel, weil daselbst von der Septime in einem Sprung fortgegangen wird; Allein es fällt mir nun ein, daß wir in den Lectionen einen gleichen Fall gehabt haben: Daß nemlich die Ausfüllung, um den Satz zulassen, wie er an sich selbsten ist, dortunterlassen worden z. E. Tab. 44. Fig. 12. ist der ordentliche Satz und Fig. 13. die Ausfüllung.

Aloys. Ich verwundere mich über deine Aufmercksamkeit, und deine Beurtheilung, in welcher du alles, was in dieser Composition zu beobachten, bemercket. Du kanst gutes Muths seyn, denn wer die Natur einer Sache wohl versteht, der ist sehr nahe dabey, solche geschickt nachzumachen. Die Zeit, in welcher alles reif wird, und die alles vollbringt, wie auch eine unausgesetzte Uebung, wird dir das übrige lehren. Du hast dich über die Verbindung der Stimmen, die fast in iedem Tact mit dem Satz eintreten, verwundert. Du mußt aber wissen, daß nicht ieder Satz ohne Unterscheid auf diese Art kan durchgeführet werden: Sondern man muß den Satz, wenn man willens ist die Stimmen so genau mit einander zuverbinden, zuvor erst betrachten, solchen versuchen, verändern, oder nach Befinden einen andern Satz erwehlen. Uebrigens unterlasse nicht zubetrachten, wie die Stimmen in dieser Composition innerhalb den Linien bey einander bleiben, und dadurch die Harmonie der Composition sehr verstärcken. Nach diesem und andern dergleichen Muster, wo solches die Kürtze des Texts erfordert, wie bey dem Kyrie und Amen, ist die Composition des Styls a Cappella einzurichten: Denn ein längerer Text, wie das Gloria und Credo, will eine andere Art der Com-

position haben, als da bey iedem neuen Satz der Worte auch ein neuer Satz der Melodie anzubringen ist. Der Satz muß aber rührend, das ist, nicht nur zur Composition geschickt seyn, sondern auch, wie ich schon anderswo gelehrt, den Sinn der Worte, und den Affect ausdrücken.

Joseph. Was ist aber da zu thun, wenn der Satz so wohl zur Composition als den Text sich schickt, aber sich nicht bequem einführen lässet?

Aloys. Es wird schon angehen, wenn der Satz recht eingerichtet worden. Besonders muß vor der Stimme, welche den neuen Satz einführen soll, eine Pause vorhergehẽ, da unterdessen die andern Stimmen die Melodie also richten, daß dein in Gedancken abgefaßter neuer Satz, entweder währender Melodie selbsten, oder in der Clausul, seltener aber nach der Clausul, eintreten kan. Und weil es zu lange dauren würde hier eine gantze Misse einzuschalten, so will ich dir ein Offertorium vor Augen legen, wovon die Composition, ausgenommen das Kyrie und Amen, mit dem übrigen Text der Misse gleichsam übereinkommt. Aus dieser Composition kanst du die Kunst, wie man den Satz nach dem Text einrichten und solchen zu rechter Zeit einführen soll, erlernen. Siehe sie auf der 47, 48, 49 und 50. Tabelle.

Betrachte, mein Joseph, wie diese Composition mit aneinanderhangenden Sätzen beständig zusammengefüget ist: Ferner wie die Worte des Textes: ad te Domine levavi animam meam mit der Melodie übereinkommen, als welche immer, wie gleichsam das Gebet eines Gläubigen, aufsteiget. Bemercke hernach auch die andere Stimme, die eintritt ehe die erste Stimme ihren Satz geendiget, und wie vermittelst einer kurtzen Melodie durch eine erdichtete Clausul die dritte Stimme, nemlich der Tone, einzutreten Gelegenheit hat. Worauf der Diskant und Alt an statt der Melodie gleichsam einen andern Satz annehmen. Bey den Worten: animam meam und unterdessen ganz wohl fortspielen. Der Alt ahmet dem Satz nach einer halben Pause bey dem Wort: levavi nach, damit nicht durch unnöthige Wiederhohlung der Worte die Melodie allzulange verzögert wird, welche Nachahmung nach einer Pause auch darauf der Diskant vor-

vornimmt; da denn die Stimmen die Melodie etwas fortführen, und in einem After Satz (quasi-subiecto) bey den Worten: animam meam eine Clausul in D machen; in welcher der Diskant, nachdem eine Pause vorhergegangen, bey einem neuen Satz des Textes auch einen neuen Satz der Melodie einführt, wessen Satzes Ausdruck bey den Worten, Deus meus, einer Betrachtung wohl würdig ist. Ueberdiß bemercke, wie die Stimmen diesen Satz in iedem Tact so eng hervorbringen, daß eine der andern solchen aus dem Mund heraus zu nehmen scheint; bis endlich mit den Worten: in te confido, ein anderer Satz, der sich zu dem Sinn des Textes schicket, von dem Baß vorgebracht wird, welchen auch die übrigen Stimmen annehmen, und in der Folge mit dem vorhergehenden Satz: Deus meus, vermischt, und bis zur Clausul B fa fortgeführt wird.

Joseph. Ich sehe hier eine Fortschreitung, die mir bey keiner einzigen Lection vorgekommen ist, nemlich von der Quinte in die Quinte, obschon durch die Gegenbewegung. z. E. Tab. 44. Fig. 14.

Aloys. Deine Anmerckung ist gut. Denn obgleich diese Fortschreitung nicht wider die Regel, so ist doch solche ohne dringende Noth, zumahl in einem Vierstimmigen, nicht zu gebrauchen, weil zwey vollkommene Consonanzen einerley Gattung wenig Veränderung hervorbringen. Hier macht die Nothwendigkeit des einzuführenden Satzes, weil es auf keine andere Art hätte geschehen können, eine Ausnahme bey dieser Fortschreitung: Wie man den öfters den Sätzen, die so enge bey einander sind, einige Freyheit zugestehen muß. Dieses kan man bey dem folgenden Satz deutlich sehen, da an statt des Sprungs in die Terz, der Sprung in die Quarte, und an statt einer Stufe der Sprung in die Terz, um erwähnter Ursach willen gebraucht worden, und damit der Satz desto eher hat können eingeführet werden. Erwege ferner den Satz mit folgenden Worten: non erubescam, welcher in der Clausul im Baß eintritt, von den übrigen Stimmen in richtiger Abwechselung wiederhohlt und bis zur Clausul F fortgesetzt wird, da der Baß abermahl bey den Worten: neque irrideant me inimici mei, einen neuen Satz anfängt, der sich auf die Worte schickt, und unter genauer Verbindung der Stimmen lange fortdauret.

Joseph. Bey der Durchführung des ersten Satzes, scheinen zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten zu seyn, folgender Gestalt: Tab. 45. Fig. II. da es ist, als wenn der Tenor die Stelle des Basses verträte.

Aloys. So meinen etliche. Allein die andere Quinte, welche der Tenor macht, entspringt nicht aus der vorhergehenden Quinte, sondern aus der Terz, welche als ein leidliches Intervall des Tenors gut in die Ohren fällt: Die Sache ist auch nicht von solcher Wichtigkeit, daß deßwegen die Ausführung des Satzes darunter leiden, oder schlechter durchgeführet werden solte. Aus dem bisherigen Vortrag wirst du leicht den Rest der Composition vollend untersuchen können, und bemercken, daß man Worte, die an und vor sich keinen Verstand ausmachen, keineswegs wiederhohlen dürfe. Nun ist noch übrig, daß ich dir eine Composition dieses Styls mit dem Choralgesang verbunden vorlege, woraus du die Art Sätze einzuführen ersehen kanst. Siehe das Ave Maria auf der 50, 51, und 52 Tabelle.

Hier hast du also, mein Joseph, ein Beyspiel von einer solchen Composition, die man nach Maaßgebung des Choral oder Gregorianischen Gesangs ausgearbeitet. Wenn die Sätze nicht so singbar sind, und die Worte nicht so gut ausdrücken, als wie in den vorhergehenden Exempeln, so mußt du solches der Einschränckung des Choralgesangs zueignen, als bey welcher Art der Composition man nicht die Freyheit hat, Sätze nach Belieben zu erwehlen, sondern nur diejenigen, so sich mit dem Choralgesang verknüpfen lassen; Ueber diß werden gemeiniglich die Sätze aus dem Gregorianischen Gesang selbsten genommen, oder so eingerichtet, daß sie solchem nachahmen. Die Worte, die vielleicht öffters wiederhohlet worden, als nöthig ist, muß man der Ausdehnung des Choralgesangs in Ansehung der Sylben und der Kürtze, das gantze Offertorium aber der vorgegebenen Zeit zuschreiben. Ob gleich auf der einen Seite durch dergleichen Bindung an den Choralgesang der Composition nicht wenig Anmuth abgehet, so würcket doch auf der andern Seite der Choralgesang, ich weiß nicht was besonders angenehmes und andächtiges, das die Zuhörer sogleich zur Aufmercksamkeit beweget.

Joseph.

Joseph. Es fällt mir ein, daß du kurtz vorher erinnert hast, man solle die Sätze in der Clausul, selten aber nach geendigter Clausul einführen, wovon ich aber das Gegentheil in dieser Composition sehe.

Aloys. Ich sage nun, daß man auch dieses der Einschränckung des Choralgesangs zugestehen müsse: sintemahl die selbst aus dem Gregorianischen Gesang hergenommene Sätze nicht überall nach Gefallen eingeflochten werden können. Doch wirst du wahrnehmen, daß die beständige Bewegung, um welcher willen diese Regel gegeben ist, niemahls unterbrochen, sondern bis ans Ende fortgeführet sey. Diese Exempel vom Styl a Capella ohne Orgel und Instrumenten mögen vor dißmahl genug seyn. Wenn man solche durchgesehen und wohl erwogen, so kan man anderer berühmter Verfasser künstlichere Wercke vor die Hand nehmen und betrachten.

Joseph. Was ist aber bey den Psalmen und Lobgesängen zu beobachten, die in diesem Styl sollen gesetzet werden?

Aloys. Eben nichts besonders, ausser daß man bey solchen, sonderlich bey den Lobgesängen, als die Strophen haben, die Musik darnach einrichtet, wie bey den Liedern. Es ist also nicht nöthig, einen besondern Vortrag deßwegen zu thun. Wir wollen also zum Styl a Capella, wobey die Orgel und andere Instrumente sind, fortschreiten, welcher eine grössere Freyheit im Gesang und im Ausweichen hat. Zum Exempel will ich dir das Kyrie aus meiner Misse, die in fletu solatium heist, vorlegen. Siehe Tab. 53. und 54. Betrachte besonders, mein Joseph, den natürlichen und feinen Gesang der Stimmen, da keine der andern, ob sie gleich enge beysammen sind, hinderlich ist. Ueberdiß ist die Melodie nicht so gar gemein, und weichet gantz natürlich in die verwandten Tonarten aus. Die Stimmen ruhen zu rechter Zeit, damit die Composition nicht so voll gestopft sey, und die Stimmen sich nicht unnöthiger Weise verwickeln, und gleichwohl gehet der Vollstimmigkeit der Harmonie bey diesem allen nichts ab. Da aber dieser Styl auch bey den Singstimmen gebraucht wird, wie ich denn solches öffters gantz glücklich ins Werck gerichtet, so will ich auch zum Exempel das Christe eleison aus dieser Misse mit drey Singstimmen hieher setzen. Siehe Tab. 57.

Dieses Dreystimmige des freyern Styls a Capella ist mehr um der Melodie und Nachahmung willen gemacht worden, als daß man sich an einen Satz, ausser im Anfang, hat binden wollen. Nach einer Clausul ist sogleich, ohne lange zu ruhen, ein neuer Einfall eingeführet worden, welchem die übrigen Stimmen nachahmen, und dadurch eine nicht unangenehme Melodie verursachen, welche um so viel mehr vernehmlich ist, weil die Stimmen gemeiniglich einander in der Seitenbewegung folgen und fortschreiten. Es ist aber zu beobachten, daß die Composition von dieser Zeitmaß nicht zu geschwind abgesungen werde. Weil nun dieser Styl dem vorhergehenden a Capella ohne Orgel, in der Gravität am nächsten kommt, so wird es nicht undienlich seyn, noch ein Exempel zur Betrachtung vorzulegen, nemlich das Amen aus meiner Misse: Credo in unum Deum. Tab. 54. und 55. Bemercke, wie die Melodie und die Stimmen ordentlich und in einer beständigen Kette von Dissonanzen einhergehen, und ob die Melodie gleich natürlich und leicht ist, so ist sie doch nicht gemein. Erwege ferner die Verbindung der Stimmen, die sehr wohl mit einander harmoniren; imgleichen wie solche in unterbrochener Bewegung bis ans Ende fortgesetzt wird.

Joseph. Alles, was du sagst, das sehe ich, und bewundere es: Allein, es scheinen die Dissonanzen in dieser Composition sich wider dein Verbot aufwärts aufzulösen.

Aloys. Was du hier, mein Joseph, berühreſt, das ist mir auch von einem vortrefflichen Musikverständigen bey diesem Amen vorgeworfen worden, welcher nicht gemerckt, daß die Note, so nach der Dissonanz aufsteigt, nur um der Veränderung, und um der Bewegung, und des bessern Gesangs willen, hinzu gesetzt worden sey. Siehe die Sache ihrem Wesen nach Tab. 45. Fig. 10.

Joseph. Es ist mir lieb, daß ich eine so klare Sache nicht bemercket, und werde ich ins künfftige in Beurtheilung und Unterscheidung der Veränderungen behutsamer seyn. Ich will noch einen Zweifel, mit deiner Erlaubniß, vorbringen.

Aloys. Sage her.

Joseph. Du hast verboten, daß man die Tone, so Creutze vor sich haben,

haben, und von ohngefehr gebraucht werden, nicht verdoppeln solle. Nun aber sehe ich im neunten Tact das Creutz, so im Alt stehet, im Tenor verdoppelt. z. E. Tab. 35. Fig. 12.

Aloys. Es ist wahr, ich habe es gesagt: Weil die Diesis schon an und vor sich starck ist, und etwas rauhes an sich hat, und also bey der Verdoppelung die übrigen Stimmen an Stärcke übertrifft, und die Gleichheit der Harmonie aufhebet. Es gilt das Verbot also, wo die verdoppelte Diesis sich lange verweilt. Die Note im Tenor aber, die ein Creutz vor sich hat, ist von so geringer Geltung, daß das unangenehme, welches sonsten aus einer längern Verweilung entspringen würde, nicht von solcher Wichtigkeit ist, daß deßwegen die gute Ordnung der Zusammensetzung, welche die Melodie und der Satz erfordert, aus den Augen zu setzen wäre.

Joseph. Da in diesem Styl auch die Instrumente mit arbeiten, so fragt sichs, was mit denselben vorzunehmen sey? Ich weiß wohl, daß die Posaunen mit dem Alt und Tenor im Unisono pflegen einherzugehen, was gibt man aber den Violinen zu thun?

Aloys. Ich behaupte, daß man die erste und andere Violin in diesem Styl a Capella mit dem Diskant im Unisono müsse spielen lassen.

Joseph. Ich höre doch und sehe, daß die Violinen in diesen Compositionen nicht selten was anders spielen.

Aloys. Es ist so. Allein wie spielen sie? unproportionirte, unangenehme Sprünge, die keinen Gesang haben, machen sie; sie schweifen wider die Ordnung bald hin bald her, und verwirren die Harmonie mehr, da sie doch zur Verstärckung derselben eingeführet worden, als daß sie solche befördern. Denn wenn ein Vierstimmiges nach den Regeln verfertiget worden, so kan vor die fünfte Stimme kein Platz mehr übrig seyn, um einen Satz einzuführen. Eben dieses ist auch von einem Dreystimmigen zu verstehen. Im übrigen besteht alles in einer übeln Singart.

Joseph. Wie wäre es, wenn die erste Violin, wie die meisten zu thun pflegen, in der Octave mit dem Alt überein stimmte?

Aloys. Wenn die Verdoppelung der Stimmen durch den Beytritt einer Posaune so beschaffen ist, daß die Folge der Octaven dadurch

bedeckt

bedeckt wird, so kan man es wohl geschehen lassen: wenn aber bey wenig Stimmen die Octaven gehöret werden, so klingt es etwas bäurisch. Ich halte also davor, daß du sicherer verfahren wirst, wenn du beyde Violinen mit dem Diskant vereinigest. Was die übrigen Theile der Misse anbelangt, imgleichen die Offertoria, Psalmen und Lobgesänge, 2c. so ist, wie gedacht, die Musik nach Beschaffenheit des Textes einzurichten, wobey man die Fre[illegible]it hat weiter auszuweichen, als in diesem Styl ohne Orgel.

Joseph. Was muß denn ein Componist beobachten, wenn er eine Composition von mehrern Sätzen verfertigen will?

Aloys. Was die Musik betrifft, so ist schon oben gelehret worden, daß solches durch Hülfe des doppelten Contrapuncts geschehen könne. Uebrigens muß man sich in Obacht nehmen, daß ausser dem, daß die Sätze in der Geltung der Noten von einander unterschieden sind, sich auf den Text schicken, und solchen ausdrücken, auch keine Worte zusammen kommen, die eine widrige Bedeutung haben, wie z. E. crucifixus und resurrexit, woraus eine Verwirrung im Verstande der Worte entspringt, welches mit grosser Behutsamkeit zu vermeiden ist. Nun will ich handeln

Vom vermischten Styl.

Durch den vermischten Styl verstehe ich eine Composition, da bald eine, zwey, drey und mehrere Stimmen mit untergemischten Instrumenten concertiren, bald im vollen Chor sich hören lassen, we[l]che Art der Composition hauptsächlich in den Kirchen itzo gebräuchlich ist. Weil also solche öffters vorkömmt und gehöret wird, so halte es nicht vor nöthig vieles davon zu reden, und Exempel davon beyzubringen. Ich will dich nur erinnern, daß du niemahls die Absicht der Kirchenmusik vergessen mögest, als die bey dem Gottesdienst zur Erweckung der Andacht dienen soll, und sie nicht mit der theatralischen Schreibart und den Tanzmelodien vermengen, als wie leider viele thun. Im Gegentheil aber muß man auch nicht, in der Meinung die Musik recht andächtig zu machen, magere Gedancken nehmen, worin weder Krafft noch Safft ist, und die mehr Eckel und Verdruß als Andacht würcket;

sondern

sondern auf eine solche Melodie sehen, die angenehm ist, und sich zum Vergnügen der Zuhörer vernehmen läßt. Erinnere dich also alles dessen, was in diesem langen Vortrag bisher zu deiner Nachricht gelehret worden, und richte deine Composition darnach ein, damit du Gnade bey GOtt, und Lob bey den Menschen haben mögest.

Vom Styl im Recitativ.

Der Styl im Recitativ ist nicht anders, als eine musikalische Rede mit Noten ausgedruckt. Denn gleich wie ein Redner nach Beschaffenheit der Rede auch die Stimme ändert, daß solche bald starck, bald schwach ist, und sie bald erhöhet, bald erniedriget, um den Affect auszudrücken, den er sich vorgesetzt; Also muß es auch ein Componist nach Beschaffenheit des Textes machen. Im Recitativ, als welcher mit der ordentlichen Aussprache überein kommen soll, ist die Musik so zu setzen, das die Tone ein wenig erniedriget werden. Wenn aber die Stimme zu erhöhen ist, kan man scharffe Tone gebrauchen, wie die, so schreyen, und beständig den Baß dabey verändern. Zu einem Text, der voller Ehrfurcht ist, muß auch eine gravitätische Musik kommen, wobey der Baß wenig zu verändern ist, welches sich besonders zum Kirchenstyl wohl schickt, als da der Recitativ auch mit Instrumenten öffters begleitet wird. z. E. S. Tab. 55. und 56.

Joseph. Ey! was sehe ich? Es scheinet, als wenn die Harmonie der Instrumente, die mehrentheils aus Dissonanzen besteht, allerdings von den Regeln des Contrapuncts abwiche.

Aloys. Diese Abweichung muß man der Natur des Recitativs zu gute halten, als bey welchem die Ausarbeitung nicht auf gewöhnliche Art geschehen kan, weil der Baß nicht auf solche Weise beweget wird, daß die Dissonanzen gewöhnlichermassen könten aufgelöset werden. Hernach siehet man nicht so wohl in diesem Styl auf die Harmonie und derselben richtige Bewegung nach den Regeln, sondern vielmehr auf den Ausdruck des Sinnes der Worte, um welches willen solcher eingeführt worden. Auf diese, oder etwas andere Art nach Beschaffenheit des Textes, ist der Recitativ einzurichten, wenn wir in andächtigem Gebet unser Hertz gegen GOtt ausschütten. Was die

weltliche Musik anlangt, nemlich die Cameral und theatralmusik, so lehret die Vernunft, daß solche, weil eine andere Absicht dabey ist, auch anders einzurichten sey.

Denn die weltliche Musik hat den Endzweck die Gemüther der Zuhörer zubelustigen, und zu verschiedenen Leidenschafften zubewegen, und sind die Leidenschafften, die im Recitativ vorkommen, mehrentheils folgende: Der Zorn, die Erbarmung, die Furcht, die Gewalt, die Beschwerlichkeit, die Wollust, die Liebe, u. s. f.

Der Zorn kan mit einer hefftigen Melodie, da die Tone in die Höhe gehen, und wenn solcher sehr groß ist, mit einem Geschrey, da die Stimme jähling steigt, ausgedruckt werden: und dieses geschiehet, wenn man kleine Noten, die fast immer in die Höhe laufen, nimmt, und dabey den Baß oft verändert. Es kommt auch hier viel auf den Zustand der erzürnten Person an. Denn wenn es ein König ist, wird er keineswegs ein weibisches Geschrey machen: Sondern er wird durch eine seiner Majestät anständige Ernsthafftigkeit seine Ungnade zu erkennen geben.

Die Erbarmung will eine klägliche, manchmahl unterbrochene Melodie haben, wobey man etwas lange Noten, die mehrentheils Dissonanzen sind, gebrauchen, und den Baß einige Zeit an einem und demselben Ort liegen lassen kan.

Die Furcht verlangt eine erniedrigte Melodie, die manchmahl zweifelhafft und stockend ist.

Die Gewalt wird durch eine starcke Melodie, die durchdringend und ernsthafft ist, ausgedruckt.

Die Wollust bedienet sich einer ausgelassenen Melodie, die iedoch gelind und dabey nachläßig ist.

Die Leidenschafft der Liebe wird mit einer schmeichlenden, zärtlichen und beweglichen Melodie vorgestellet. Da aber die Liebe nicht selten auch andere Leidenschafften begleiten, so muß man auch mit Fleiß auf solche sehen.

Es sind überdiß auch folgende Abtheilungen einer Rede wohl zubeobachten: das Comma, Colon, Semicolon, Punctum, Frage und Verwunderungszeichen, Parenthesis, bey welchen allen ein besonderer Einschnitt seyn muß.

Wenn

Wenn das Comma, einen Einschnitt haben will, kan es auf folgende Art geschehen: z. E. Tab. 45. Fig. 13. Auf gleiche Weise wird auch das Semicolon bezeichnet. Bey dem Comma wird oft ohne Pause die Melodie fortgesetzet: wenn es der Sinn der Worte, der zu eilen scheinet, erheischet.

Das Colon wird folgendergestalt ausgedrückt. Tab. 45. Fig. 14. und 15. Eben so wird auch das Punctum vorgestellet, wenn der Periodus und Verstand der Worte zwar geendiget, doch aber noch von eben dieser Sache die Rede fortgesetzt wird. Wenn aber eine gantz andere Rede anfängt, so muß die Formalclausul gebrauchet werden, welche gemeiniglich abgeschnitten ist. Siehe Tab. 45. Fig. 16. soll sie aber ordentlich geendiget werden, so wird sie also abgefasset. Tab. 45. Fig. 17.

Das Fragezeichen wird nach der verschiedenen Beschaffenheit einer Rede auch verschieden ausgedruckt. z. E. Tab. 56. num. 1. 2. 3. 4. Das Verwunderungs- und Ausrufungszeichen wird also abgefaßt: Tab. 56. num. 5 und 6. *)

Der Periodus, der durch eine Parenthesis abgesondert wird, ist mit einer erniedrigten Melodie auszudrücken, weil insgemein die Rede zu den Zuhörern gerichtet, und so vorgestellet wird, daß die übrigen Acteurs nichts davon hören sollen. Dieses alles aber wird mehr durch eigenes Nachdencken, Uebung und Ansehung guter Meister Stücke, als durch Regeln erlernet.

Joseph. Das ist also die Lehre vom Recitativ. Was gibst du denn vor Regeln von der Composition der Arien?

Aloys. Was soll ich gewisses von einer willkührlichen Musik sagen, die fast so einer Veränderung, wie bey einer Musterung unterworfen

*) Es wundert mich sehr, daß Hr. Mattheson in seinem Capellmeister p. 181. von den Ab- und Einschnitten der Klangrede vorgeben mögen: daß kein Mensch bisher die geringste Regel oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte. Ist denn Hr. Fux, der sein Buch vierzehn Jahr vor dem Capellmeister herausgegeben, kein Mensch? Ist das, was er hiervon hier vorgetragen, kein Unterricht? Wahrhafftig so gut als Hr. Matthesons sein Unterricht. Nur nicht so weitläufftig.

worffen ist. Ich tadle die Bemühung nicht immer was neues zu erfinden, sondern lobe sie vielmehr. Wenn iemand sich kleiden wollte, wie vor funfzig und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zurichten. Niemahls aber ist mir ein Mode Schneider vor das Gesicht kommen, habe auch niemahls von einem solchen reden hören, der die Rockermel an das Dickebein oder die Knie gemacht hätte: Man hat auch noch niemahls einen so thörichten Baumeister gefunden, der den Grund des Gebäudes auf den Gipfel gesetzet hätte, welches aber in der Musik hin und wieder nicht ohne Verdruß geschickter Meister und zum Schandflecken der Musik gesehen und gehöret wird, als da die Regeln der Natur und der Kunst verkehrt, der Grund aus seinem eigentlichen Ort herausgenommen und in die Höhe gesetzet wird, die übrigen Theile aber erniedriget werden, ohne auf den Grund zusehen. Derowegen kanst du dich, mein Joseph, zwar mit allen Kräfften zu seiner Zeit auf die Erfindung neuer Dinge legen, keineswegs aber die Regeln der Kunst, hindansetzen, welche der Natur nachahmet, und die Absichten derselben vollbringt, nimmermehr aber zernichtet. Wenn du nun dieses alles durch beständige Uebung in deine Gewalt bringest, und durch eine Fertigkeit erlangest, so zweifle ich nicht, daß du den Ruhm eines guten Componisten erlangen werdest.

Joseph. Es kommt mir vor, als wenn du der Sache ein Ende machen woltest?

Aloys. Es ist an dem. Merckest du nicht die Trägheit und Mattigkeit meiner bevorstehenden Schwächlichkeit, als gewöhnliche Vorboten des Podagrá? Du weist überdiß, daß ich so wohl durch die Jahre als auch durch die, fast nie aufhörende Unpäßlichkeit so geschwächt sey, daß, wenn mich die Kranckheit mit der gewöhnlichen Schärfe überfiele, und ihrer Gewohnheit nach sechs Monat bey mir bliebe, ich nicht ohne Ursach in Furcht stehe, ob ich solche überwinden würde. Damit also nicht an diesem Werckgen, ausser den andern Unvollkommenheiten, auch das Ende fehlen möchte, so mache ich solchem hiemit ein Ende.

Joseph. Also trägest du nichts von der Composition mit mehrern Stimmen vor?

Aloys. Ich habe mir gewiß vorgenommen, auch einen Tractat von der Composition mit mehrern Stimmen hier einzuschalten; da ich aber durch Unpäßlichkeit, wie du siehst, davon verhindert werde, und nun das Bette hüten muß, so will ich solches zur andern Zeit thun, und eine besondere Abhandlung davon heraus geben, *) wenn GOtt Leben und Gesundheit gibt: Woraus du das übrige, so noch zu wissen nöthig ist, ohne einem Lehrmeister vor dich erlernen kanst. Unterdessen sey versichert, daß dem, der ein Quatuor wohl machen kan, schon der Weg zur Composition mit mehrern Stimmen gebahnt sey: Denn bey dem Anwachs mehrerer Stimmen, wird auch was von der Strenge der Regeln nachgelassen. Lebe wohl und bitte GOtt vor mich.

*) Diese versprochene Abhandlung ist nicht an das Licht gekommen entweder aus Unpäßlichkeit des Verfassers, oder weil solcher dieselbe nicht vor sonderlich nöthig gehalten. In der That ist es die Wahrheit, daß wer einmahl ein reines Quatuor setzen kan, auch bey wenigen Nachdencken die Geschicklichkeit hat mehrere Stimmen zu setzen.

E N D E.



Regi-

Register.
des Isten Buches

Des

Verzeichniß.
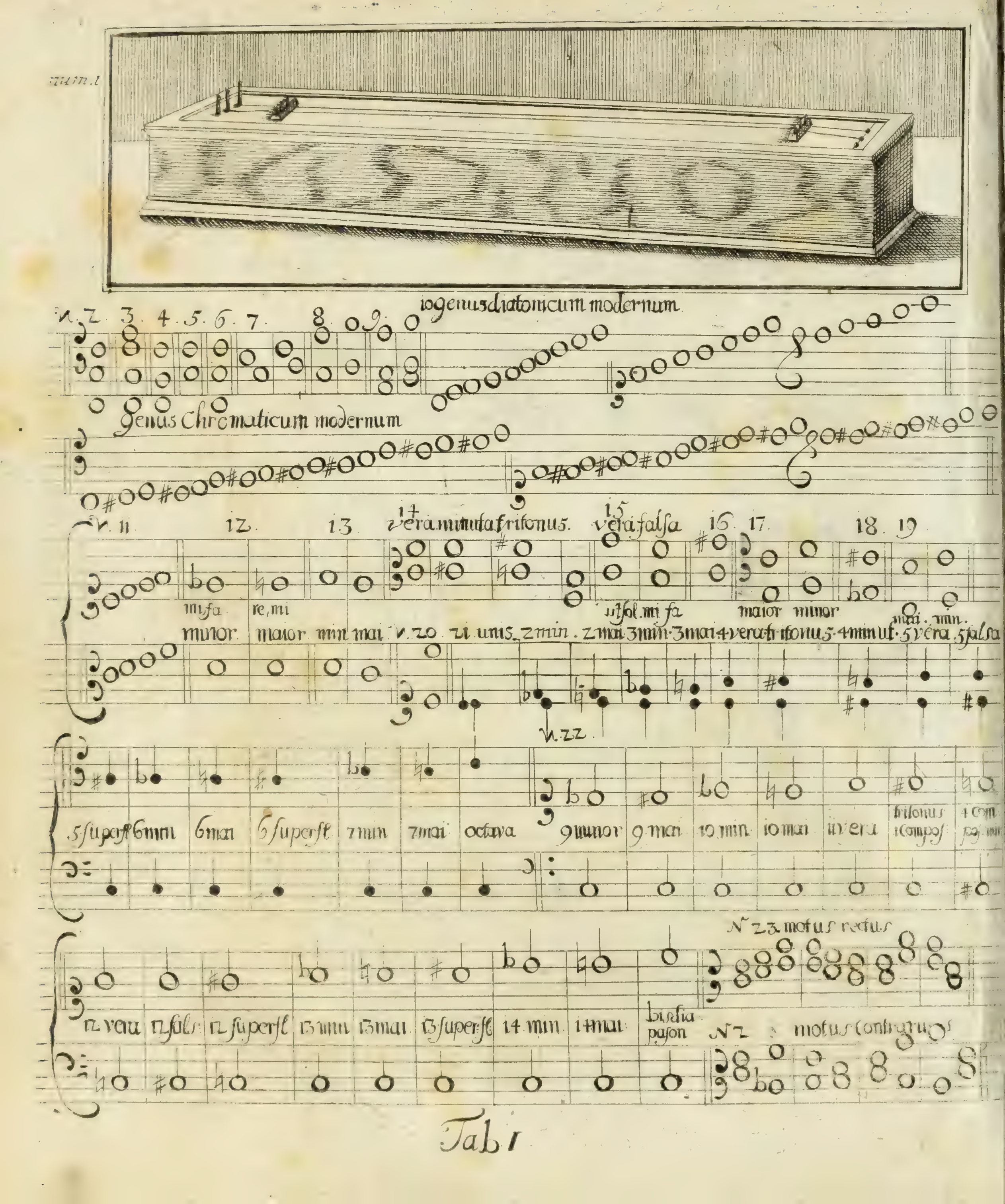
Der Bücher und Schrifften, welche im Mizlerischen Bücherverlag herausgekommen, und bey dem Verfasser M. Lorenz Mizler in der Catherstrasse im Grafischen Hause iederzeit um beygesetzte Preiße zubekommen sind.

1. Dissertatio, quod musica scientia sit, et pars eruditionis philosophicæ 4 ℬ. in 4. vor 2. gr. edit. tert.
2. De usu ac præstantia philosopiæ in theologia, iuris pendentia, medicina, 2 Bog. in 4, vor 1. gr. edit. secunda.
3. Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischen Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern, worinnen alles, was aus der Methematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Erläuterung und Verbesserung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret nach und nach beygebracht wird. Erster Band, welcher bestehet aus sechs Theilen nebst den darzu gehörigen Kupfern und Registern. 1739. in 8. Leipzig. 16. gr. complet.
4. Eben dieser Schrifft erster, zweyter und dritter des andern Bandes, wobey 24. Kupfertafeln sind. ieder Theil 6. gr.
5. Lusus ingenii de præsenti bello Augustissimi Imperatoris Caroli VI. cum foederatis hostibus, ope tonorum musicorum illustratus recusus Witebergæ cIↃ Iↄ ccxxxv. 2. B. 1. gr.
6. Anfangsgründe des Generalbasses nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen. Leipzig 1739. in 8. der Preiß mit der darzu gehörigen Maschine illuminirt und lackirt 2. Rthl. 12. gr. weiß aber 1. Rthl. 6. gr.
7. Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen u. Vergnügen der Liebhaber des Claviers herausgegeben. 8. gr. in Kupfer gestochen.

Den Buchbindern dienet zur Nachricht, daß die Kupfer alle zu Ende des Buches eingemacht werden, das Kupfer aber in 8, wird p. 56. unten in dem hierzu leergelassenen Platz ein geleimet.

)o(





num. 1
n. 2 3. 4. 5. 6. 7. 8 9 10
genus diatonicum modernum
Genus Chromaticum modernum
n. 11 12. 13 14 vera minuta tritonus. 15 vera falsa 16 17. 18. 19
mi fa
re, mi
minor.
maior
min
mai
n. 20
21 unis. 2 min. 2 mai 3 min 3 mai 4 vera tritonus 5 4 min ut 5 vera 5 falsa
mai. min.
maior minor
ut sol. mi fa
n. 22
5 superfl 6 min 6 mai 6 superfl 7 min 7 mai octava 9 minor 9 mai 10 min 10 mai 11 vera
tritonus compos
N 23 motus rectus
12 vera 12 fals 12 superfl 13 min 13 mai 13 superfl 14 min 14 mai
bisdia pason

Tab I

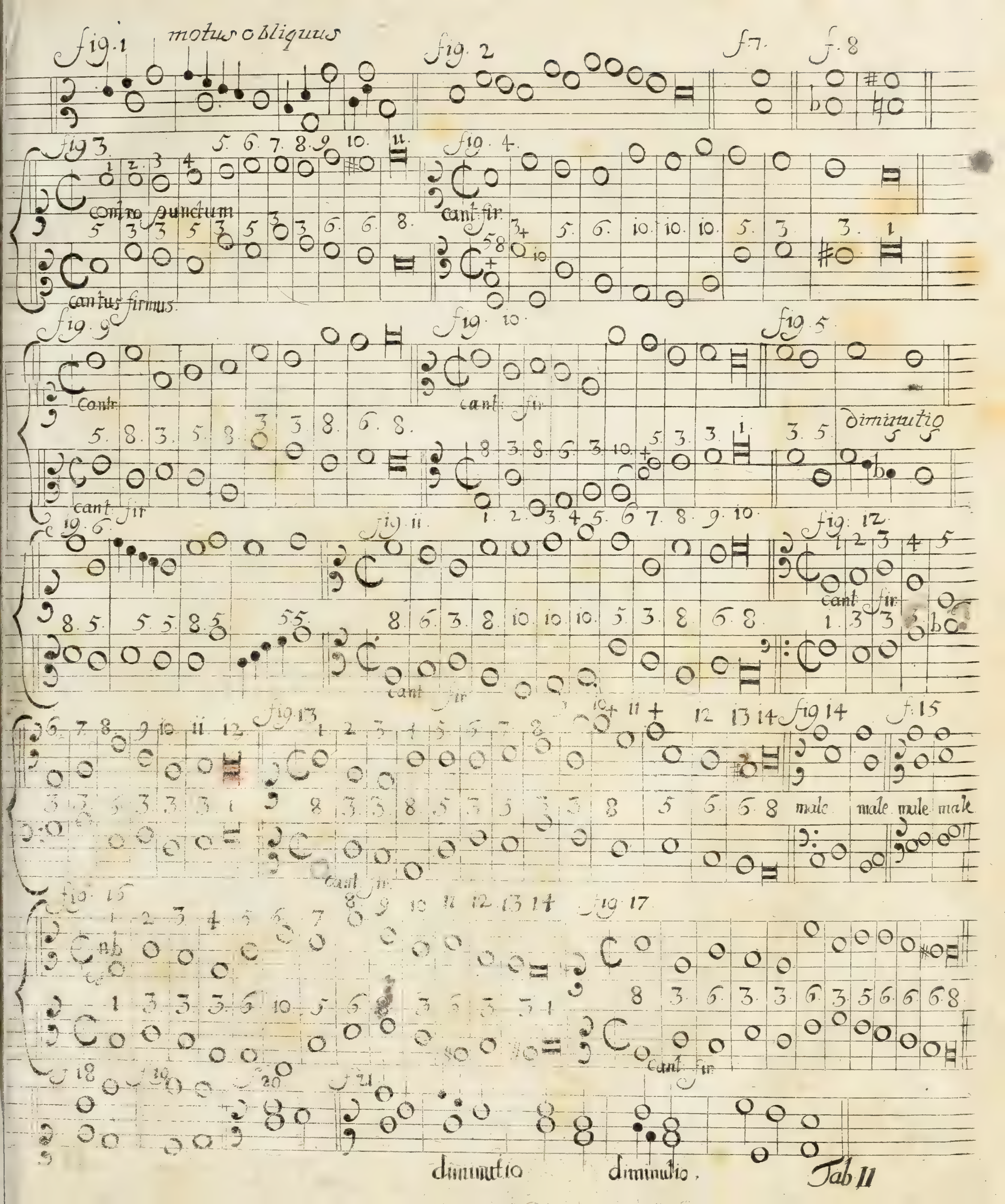
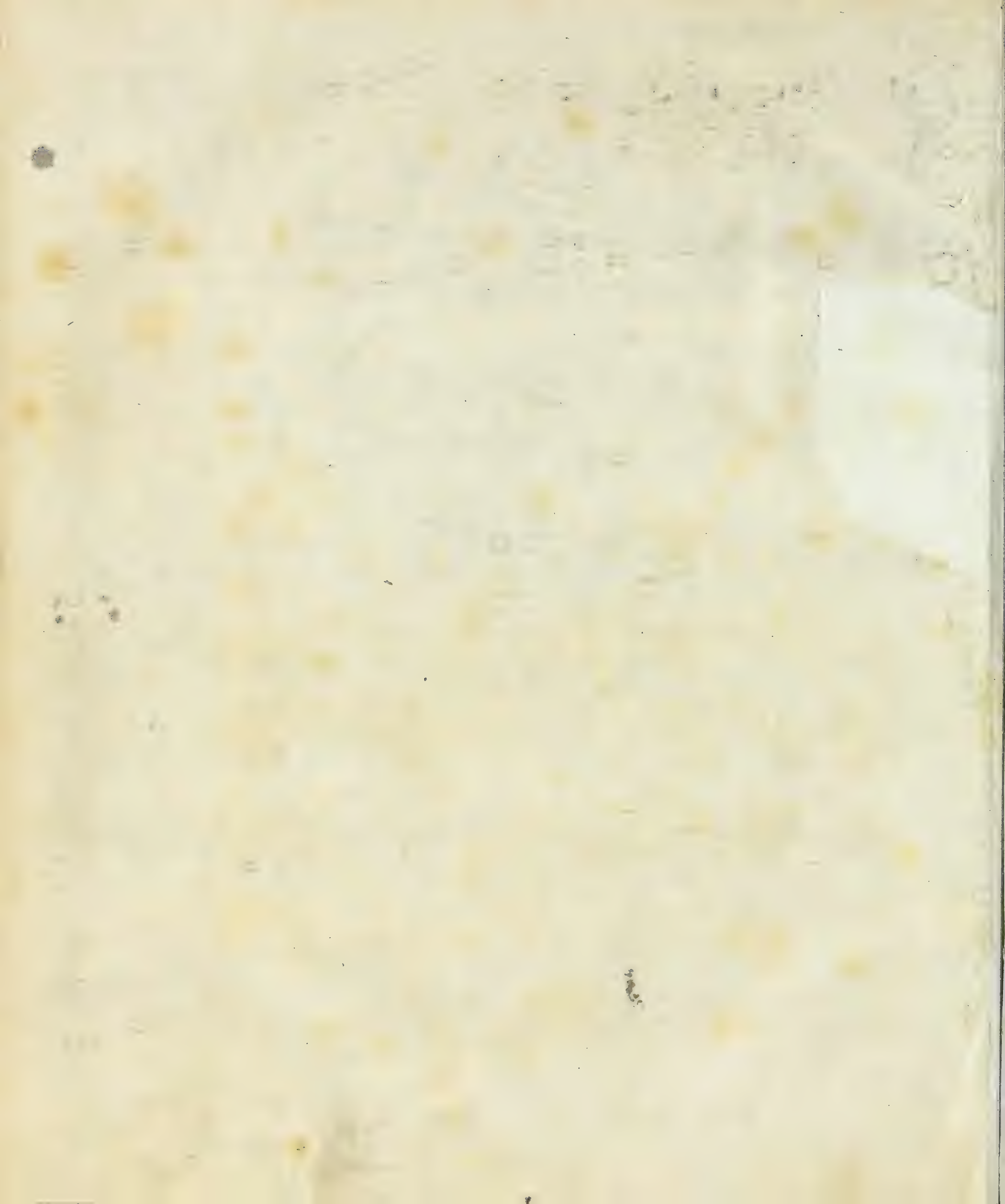
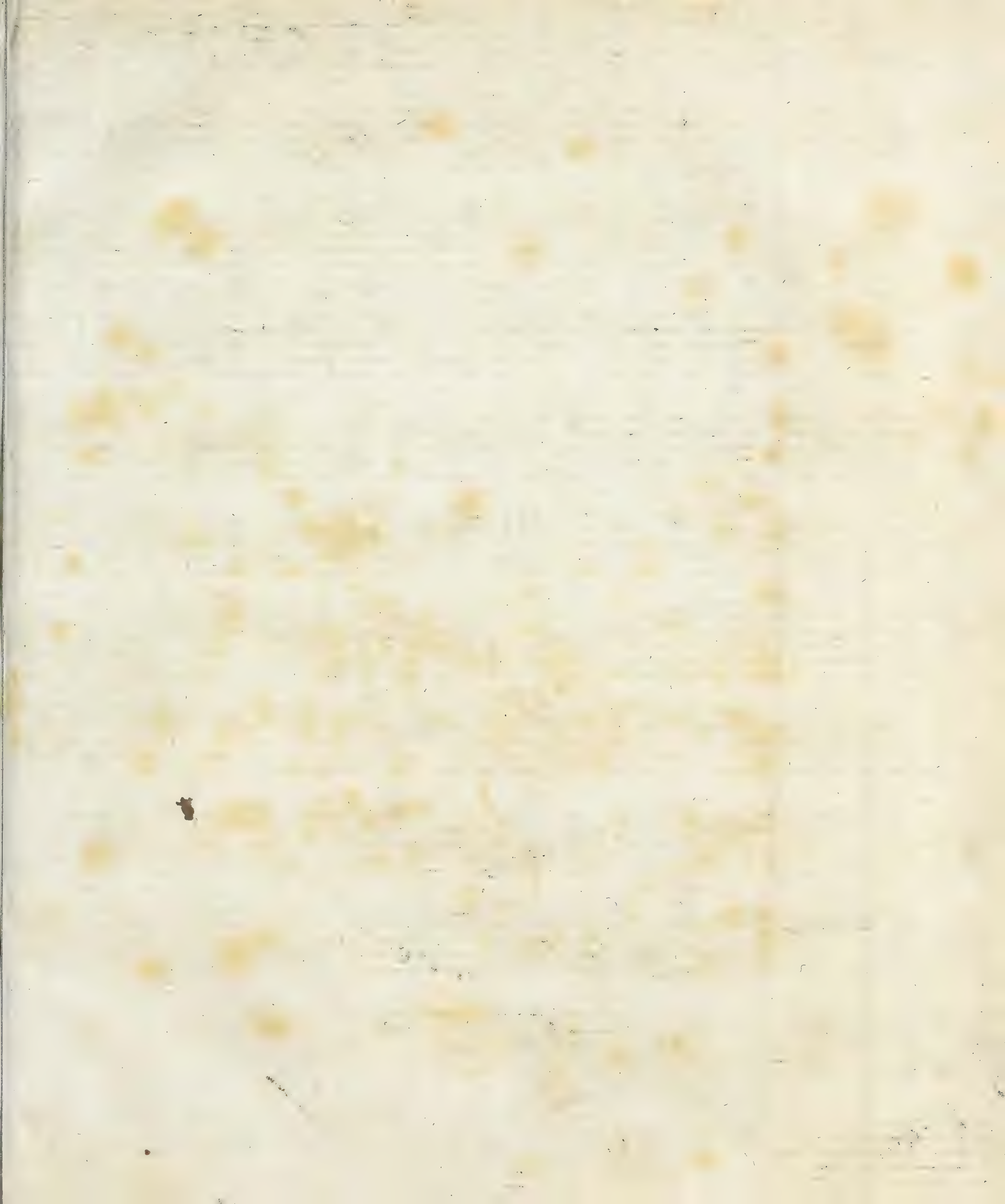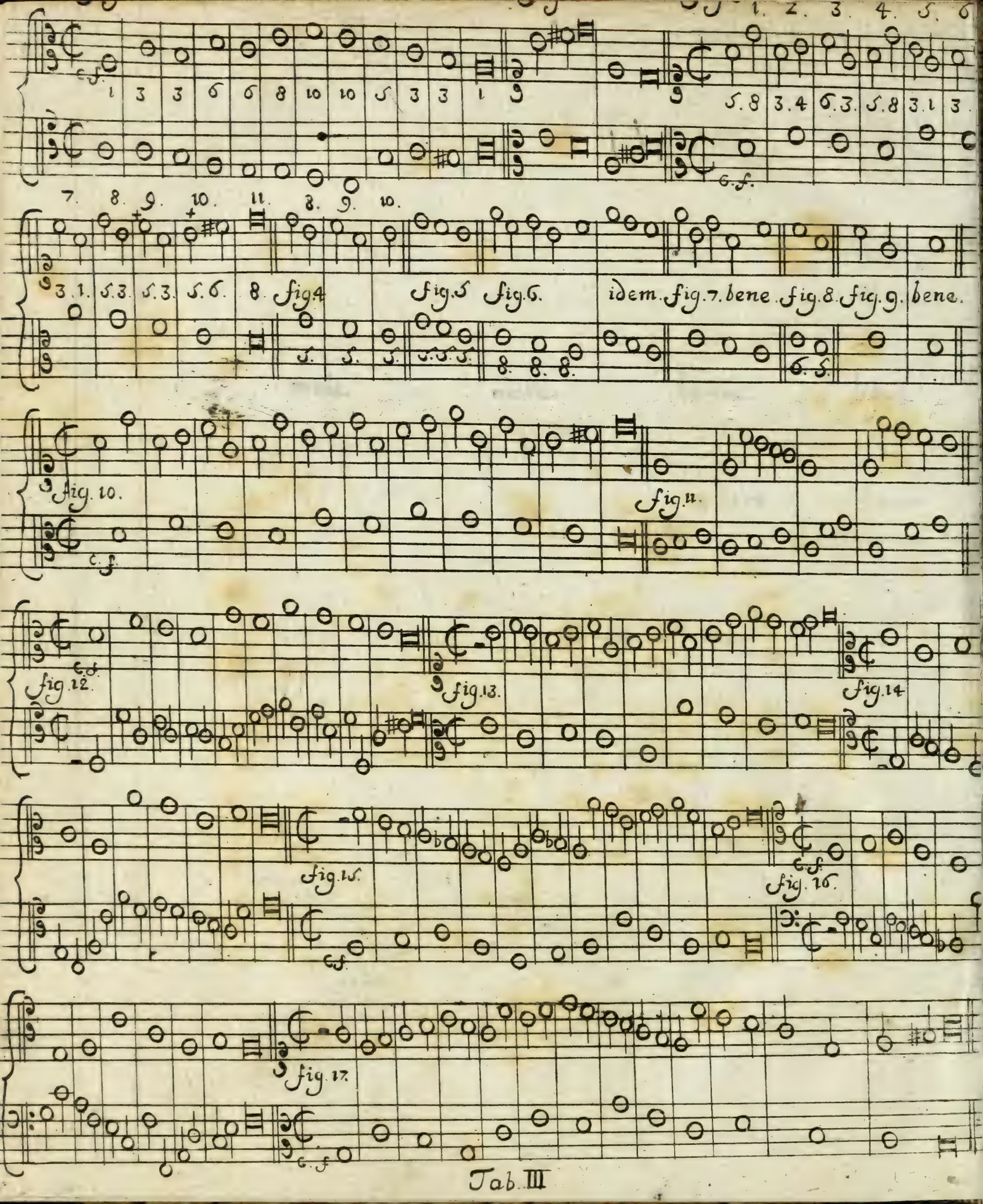


fig. 1
motus obliquus
fig. 2
f. 7.
f. 8
fig. 3.
contra punctum
cantus firmus
fig. 4.
cant. fir.
fig. 9
Contr.
cant. fir.
fig. 10.
cant. fir.
fig. 5.
diminutio
fig. 6.
fig. 11.
fig. 12
cant. fir.
fig. 13
cant. fir.
fig. 14
f. 15
male
male
male
male
fig. 16
fig. 17
cant. fir.
f. 18
f. 19
f. 20
f. 21
diminutio
diminutio.
Tab II







1. 2. 3. 4. 5. 6
c.f.
1 3 3 6 6 8 10 10 5 3 3 1
5.8 3.4 6.3 5.8 3.1 3
c.f.
7. 8. 9. 10. 11. 8. 9. 10.
3.1. 5.3. 5.3. 5.6. 8. fig.4
fig.5 fig.6.
idem. fig.7. bene. fig.8. fig.9. bene.
5. 5. 5. 5.5.5.
8. 8. 8.
6. 5.
fig. 10.
fig.11.
c.f.
fig. 12.
fig.13.
fig.14
fig.15.
c.f.
fig. 16.
c.f.
fig. 17.
c.f
Tab. III
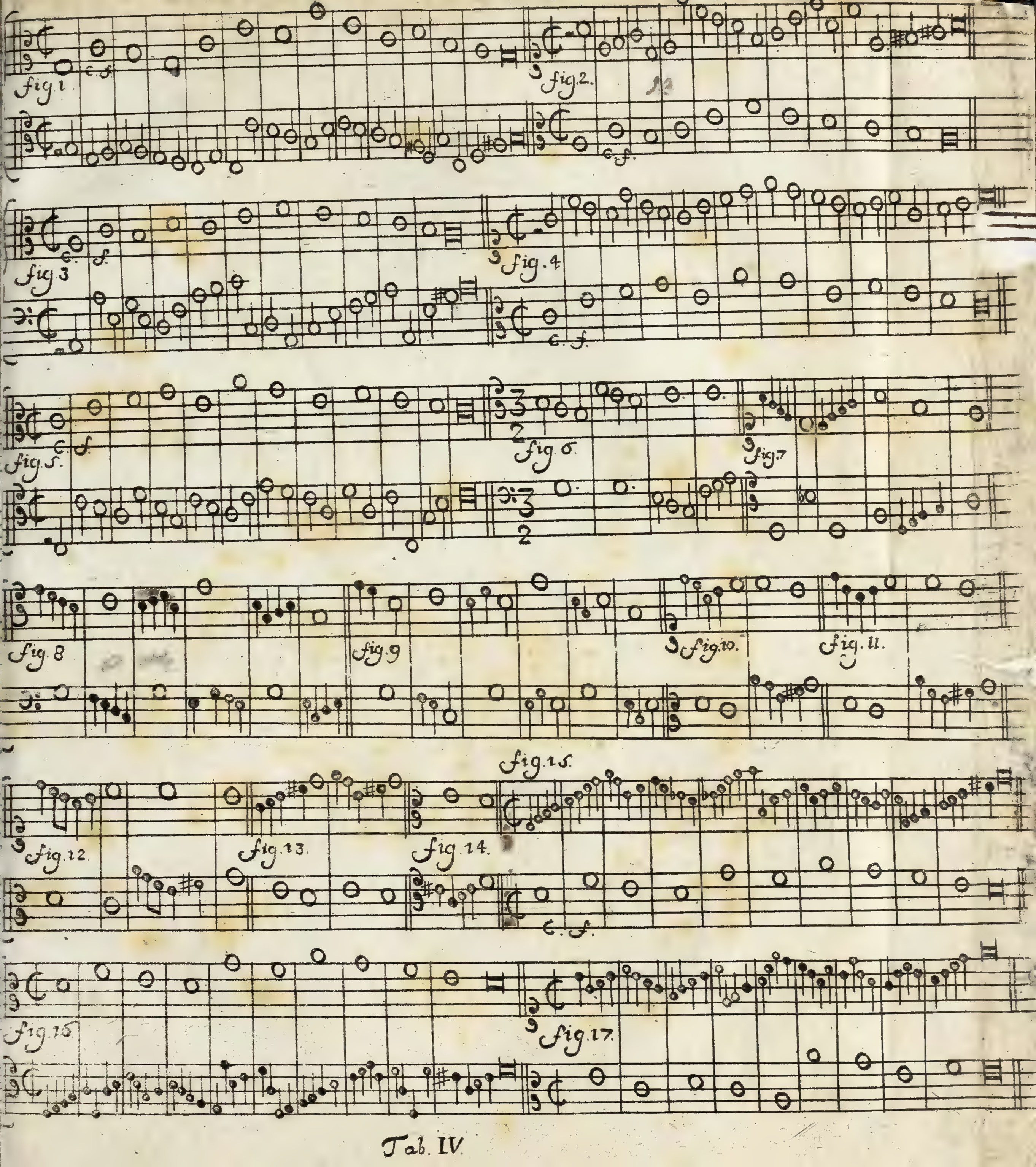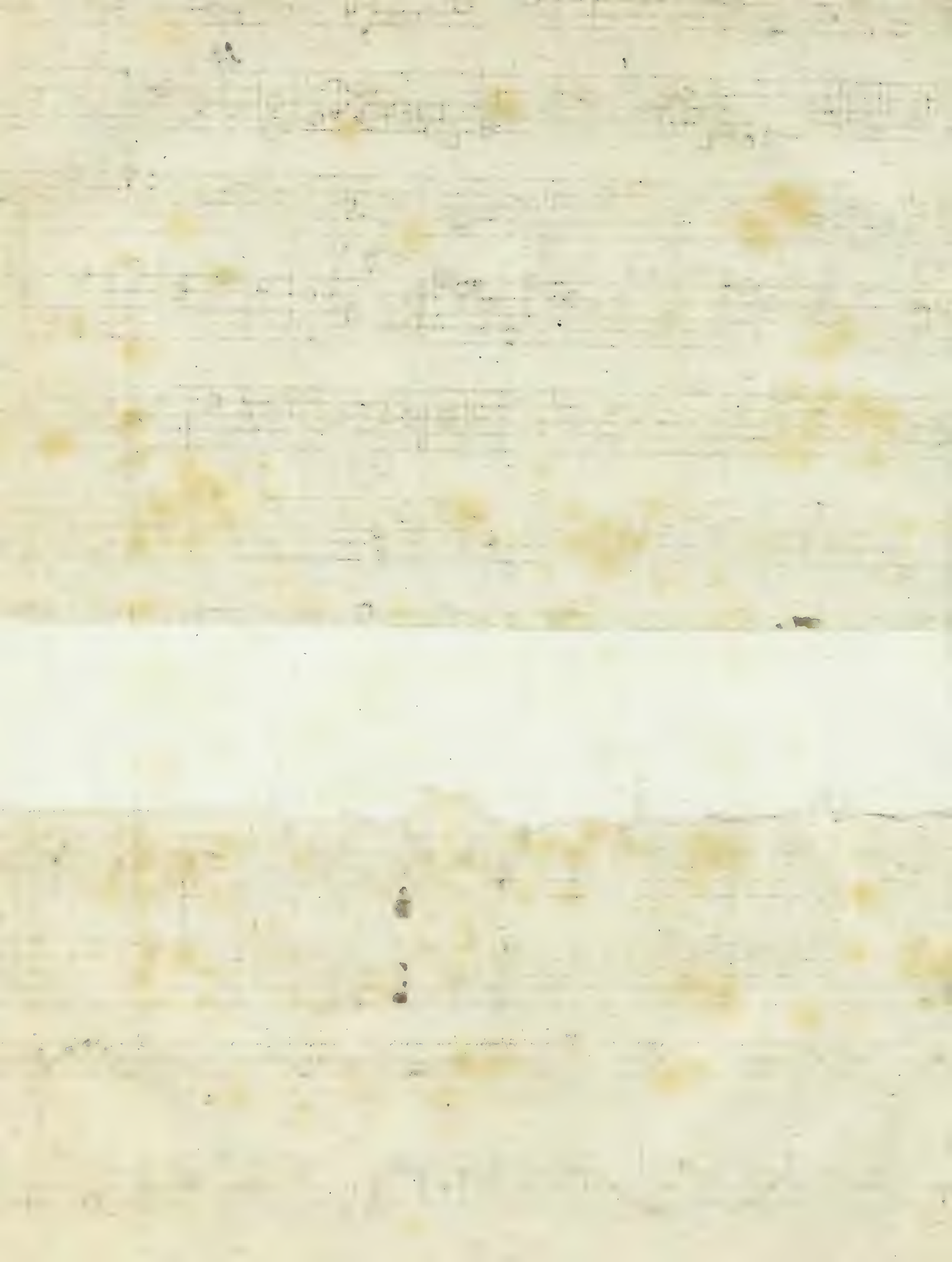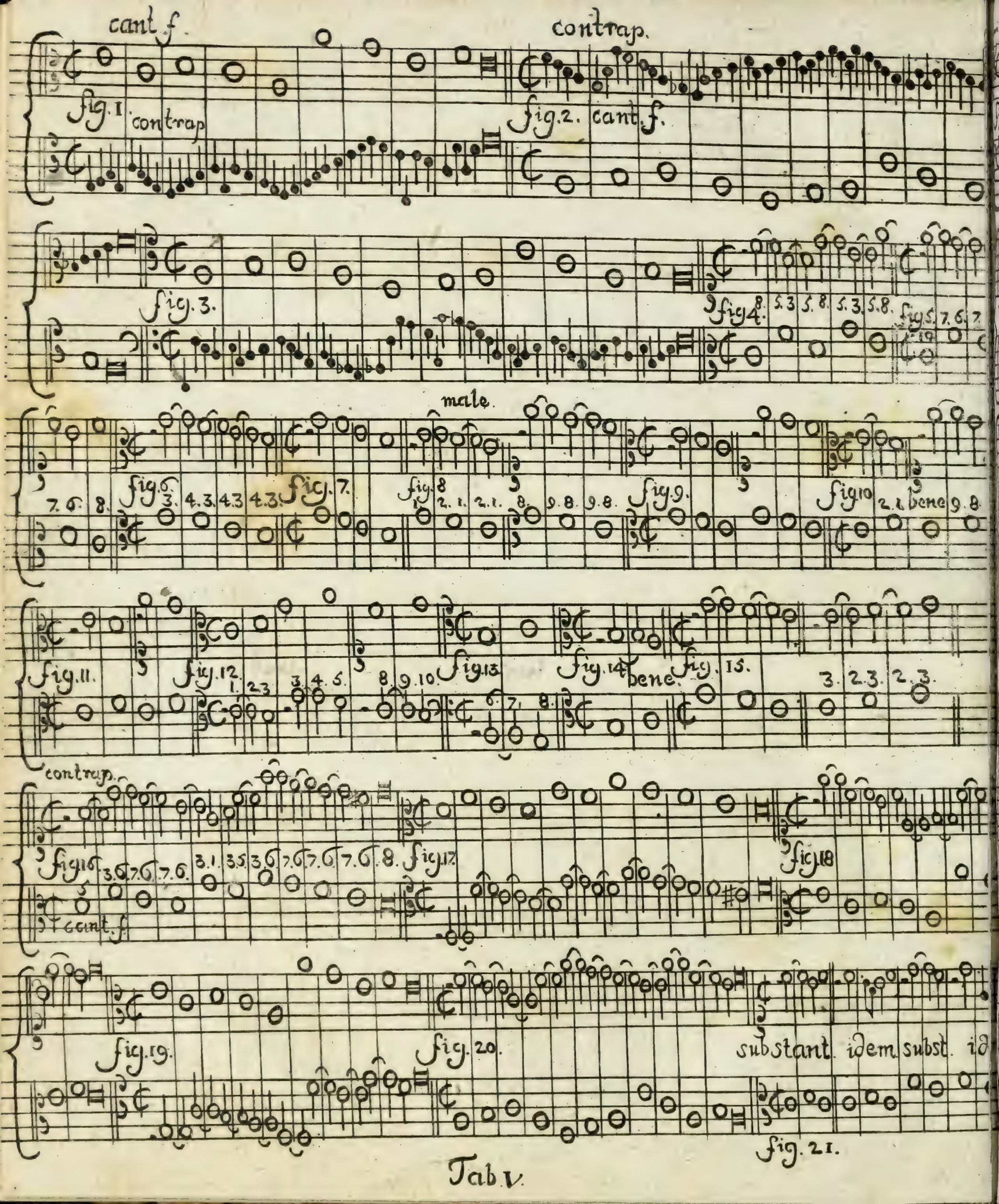


fig. 1
fig. 2.
fig. 3
fig. 4
fig. 5.
fig. 6.
fig. 7
fig. 8
fig. 9
fig. 10.
fig. 11.
fig. 12
fig. 13.
fig. 14.
fig. 15.
fig. 16
fig. 17.
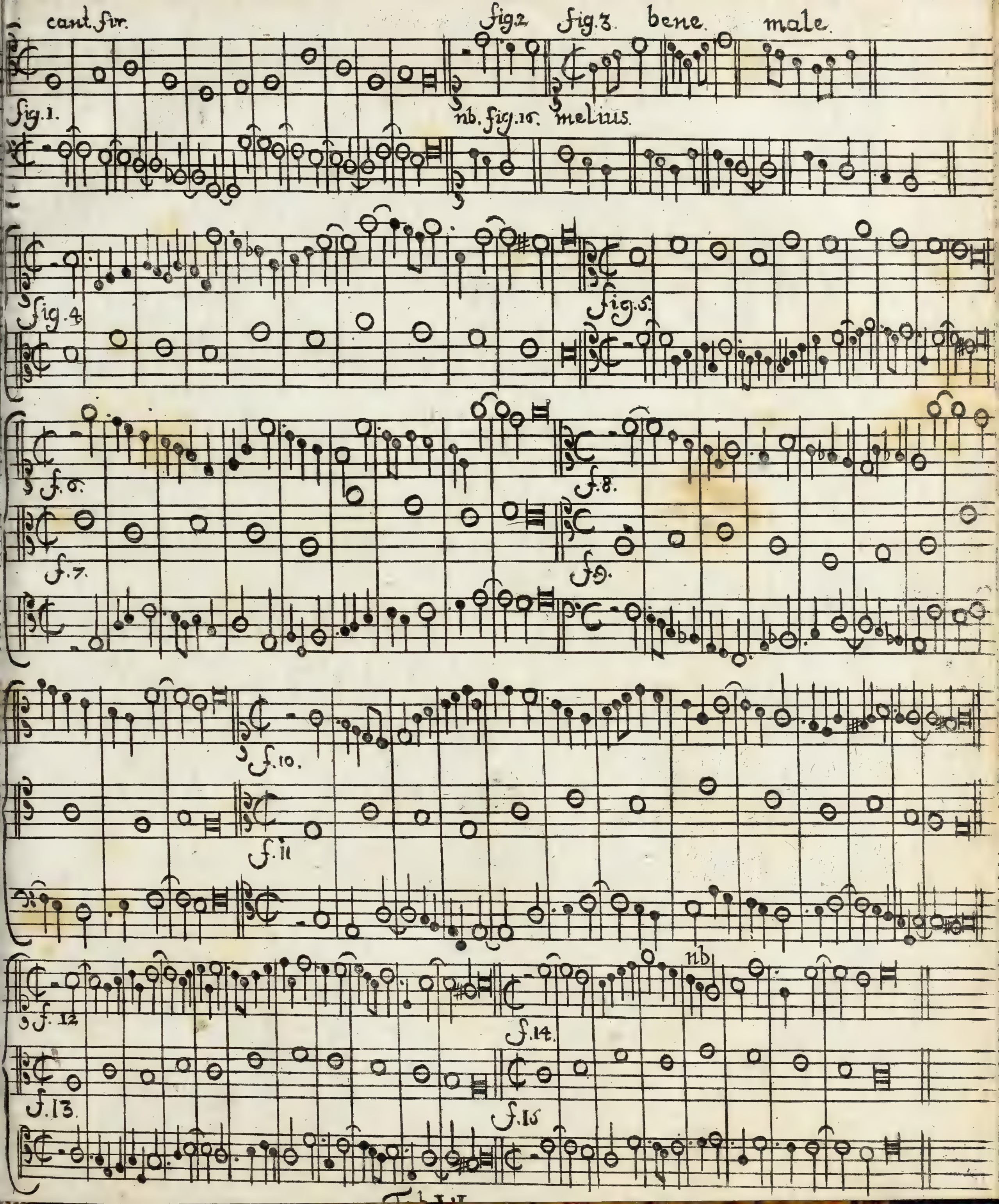
Tab. IV.
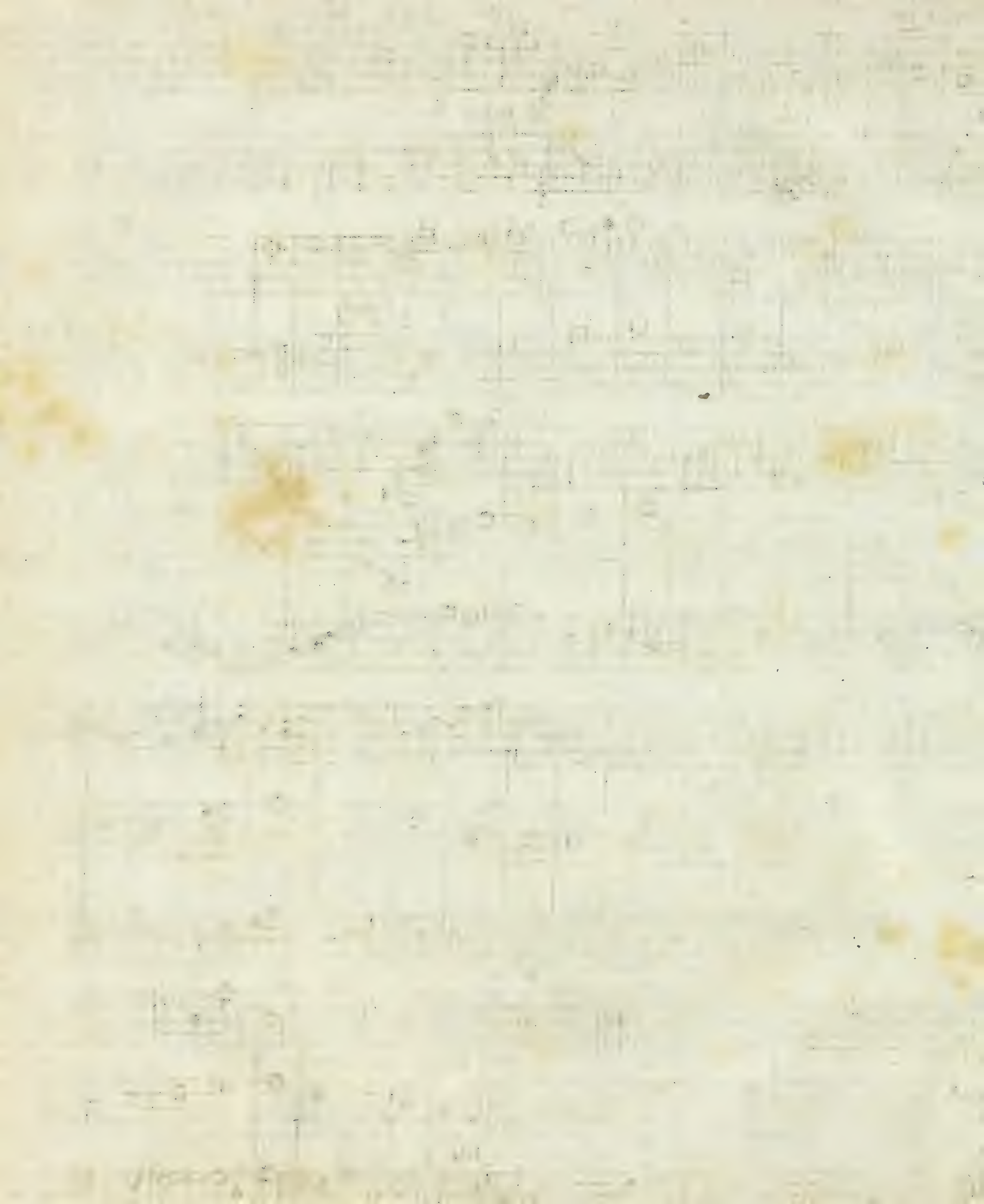





cant. f.
contrap.
fig. 1
contrap
fig. 2.
cant. f.
fig. 3.
fig 4.
fig 5.
male.
fig. 6.
4.3. 4.3 4.3.
fig. 7.
fig. 8
2.1. 2.1.
9.8. 9.8.
fig. 9.
fig 10
2.1. bene 9.8.
fig. 11.
fig. 12.
1. 2.3
3. 4. 5.
8. 9. 10.
fig. 13
fig. 14
bene.
fig. 15.
3. 2.3. 2.3.
contrap.
fig 16
cant. f.
fig. 17.
fig 18
fig. 19.
fig. 20.
substant. idem subst. id
fig. 21.
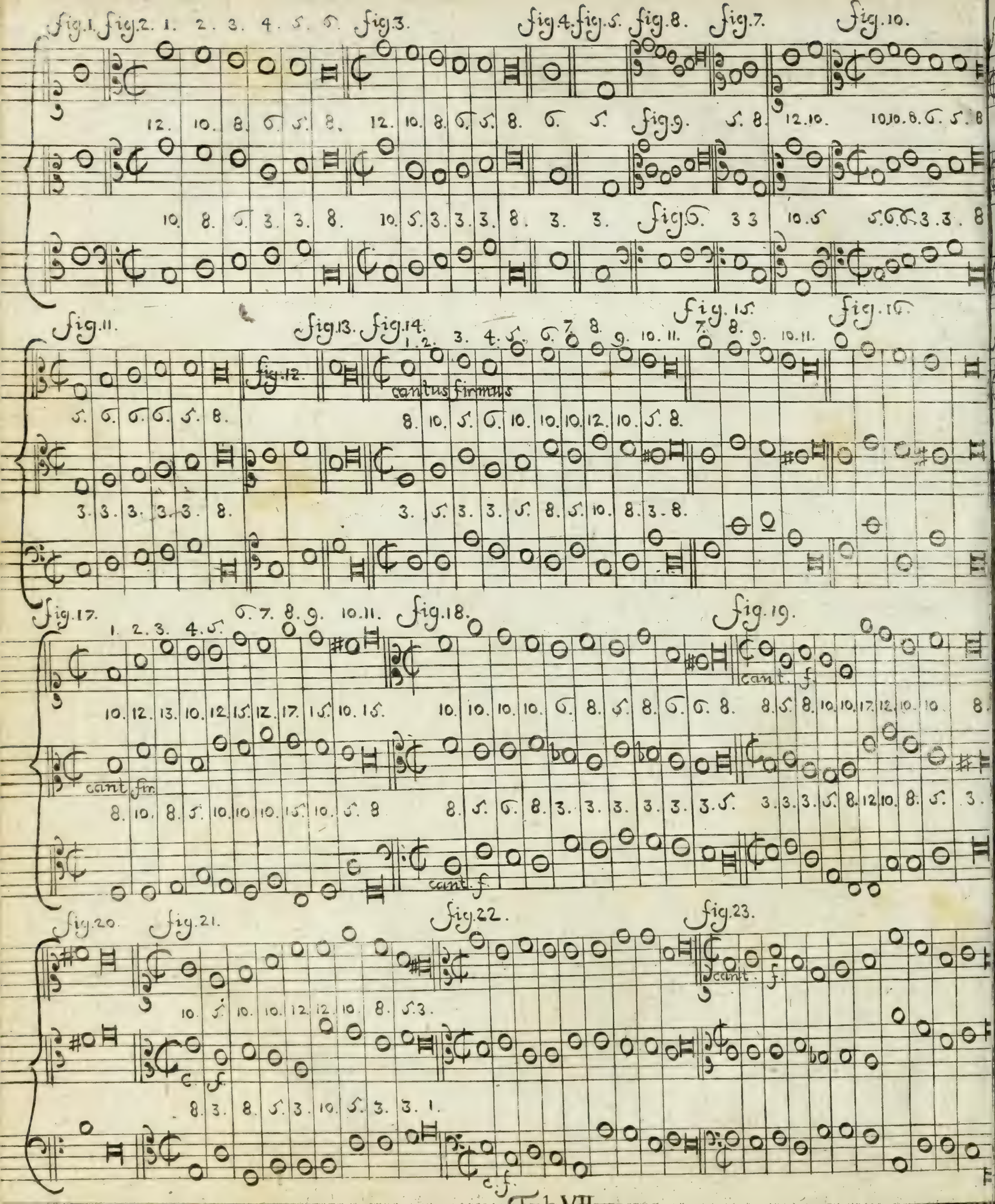
Tab. V.

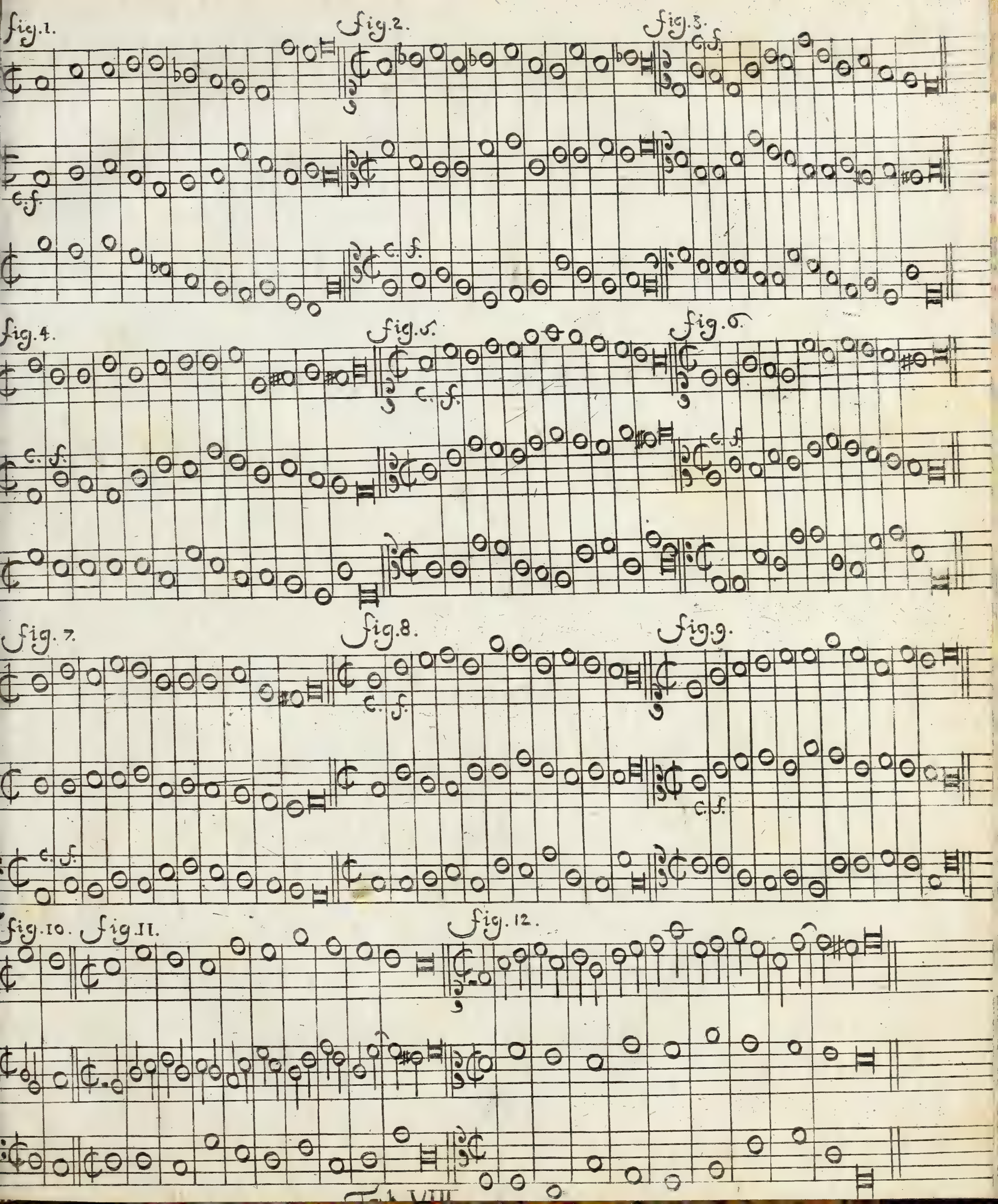


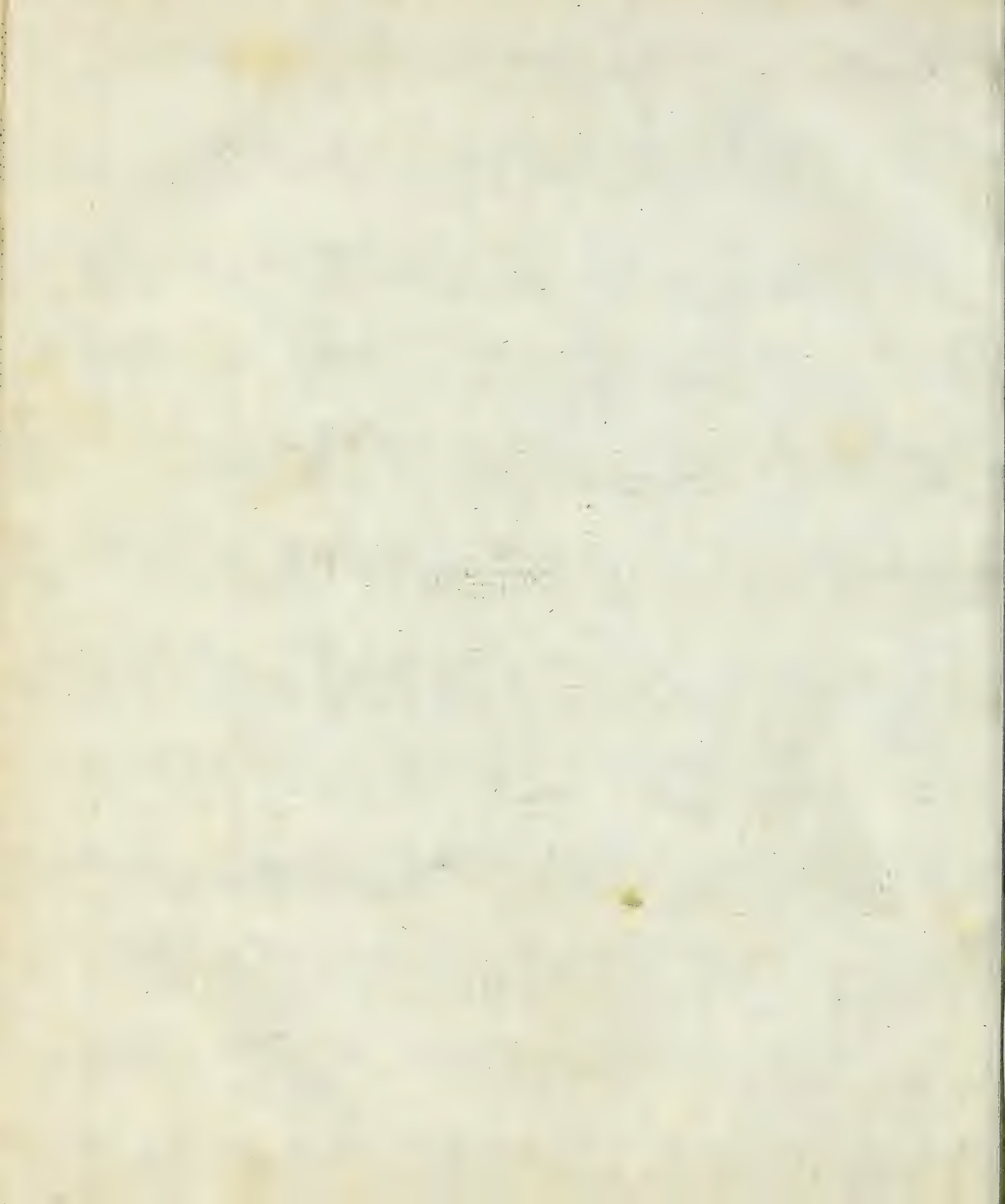
cant. fir.
fig. 2
fig. 3
bene.
male.
fig. 1.
nb. fig. 16. melius.
fig. 4
fig. 5.
f. 6.
f. 8.
f. 7.
f. 9.
f. 10.
f. 11
f. 12
f. 14.
f. 13.
f. 16
nb
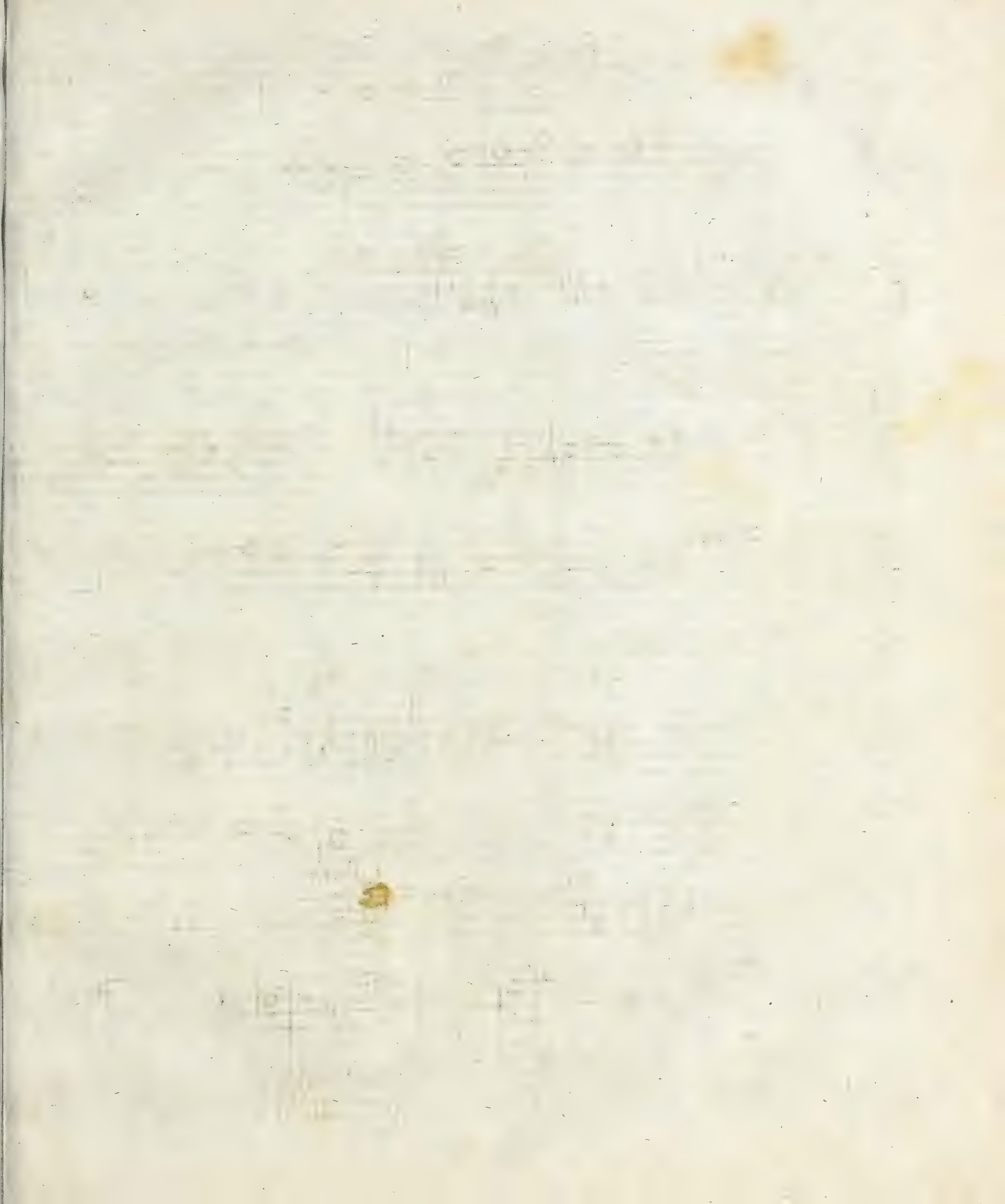


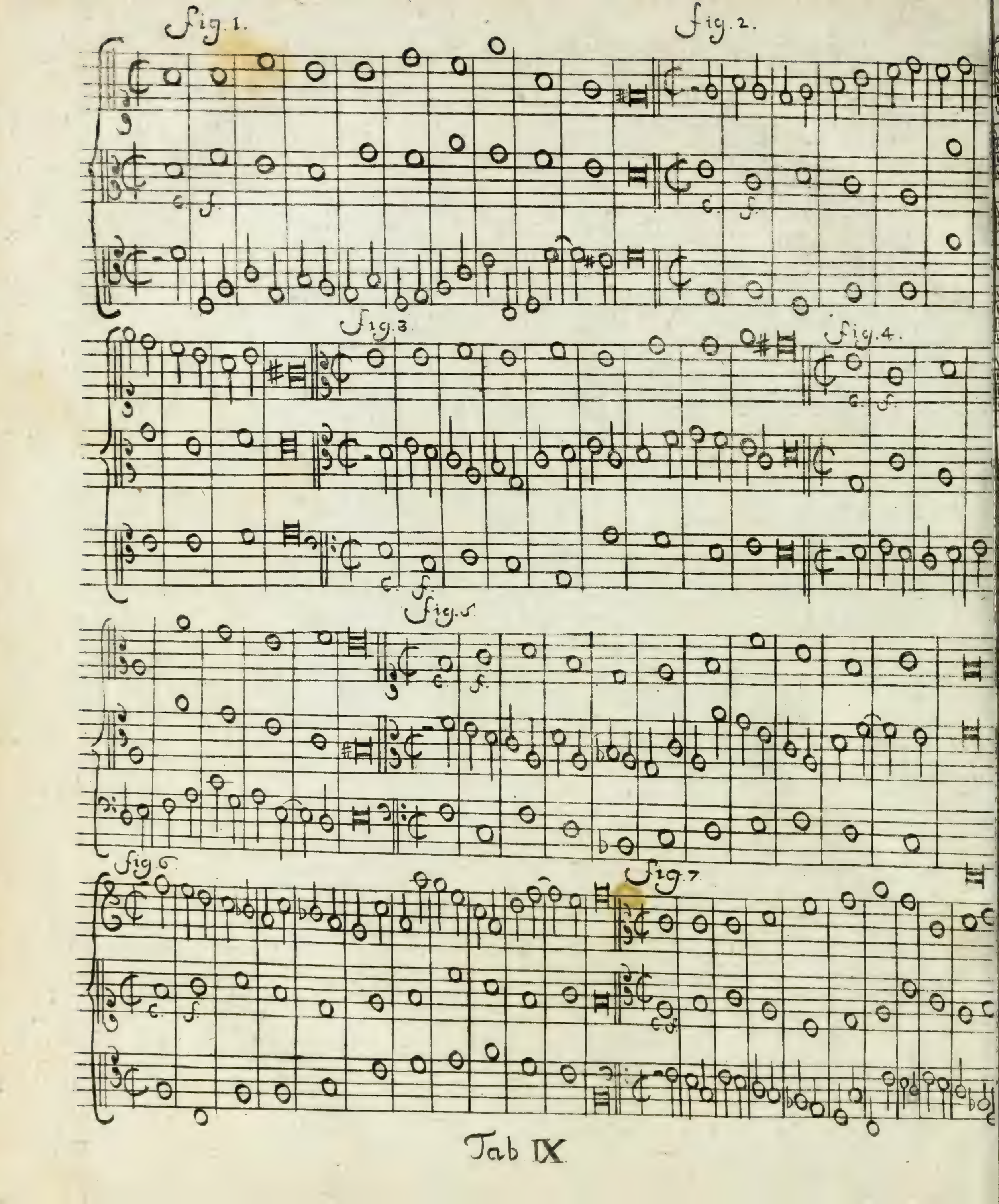



fig. 1. fig. 2.
fig. 3.
fig. 4. fig. 5. fig. 8. fig. 7. fig. 10.
fig. 9.
fig. 6.
fig. 11.
fig. 12.
fig. 13. fig. 14.
cantus firmus
fig. 15.
fig. 16.
fig. 17.
cant. fir.
fig. 18.
cant. f.
fig. 19.
cant. f.
fig. 20. fig. 21.
c. f.
fig. 22.
c. f.
fig. 23.
cant. f.
Tab. VII.


fig.1.
fig.2.
fig.3.
c.f.
fig.4.
fig.5.
fig.6.
fig.7.
fig.8.
fig.9.
fig.10.
fig.11.
fig.12.







Tab IX.

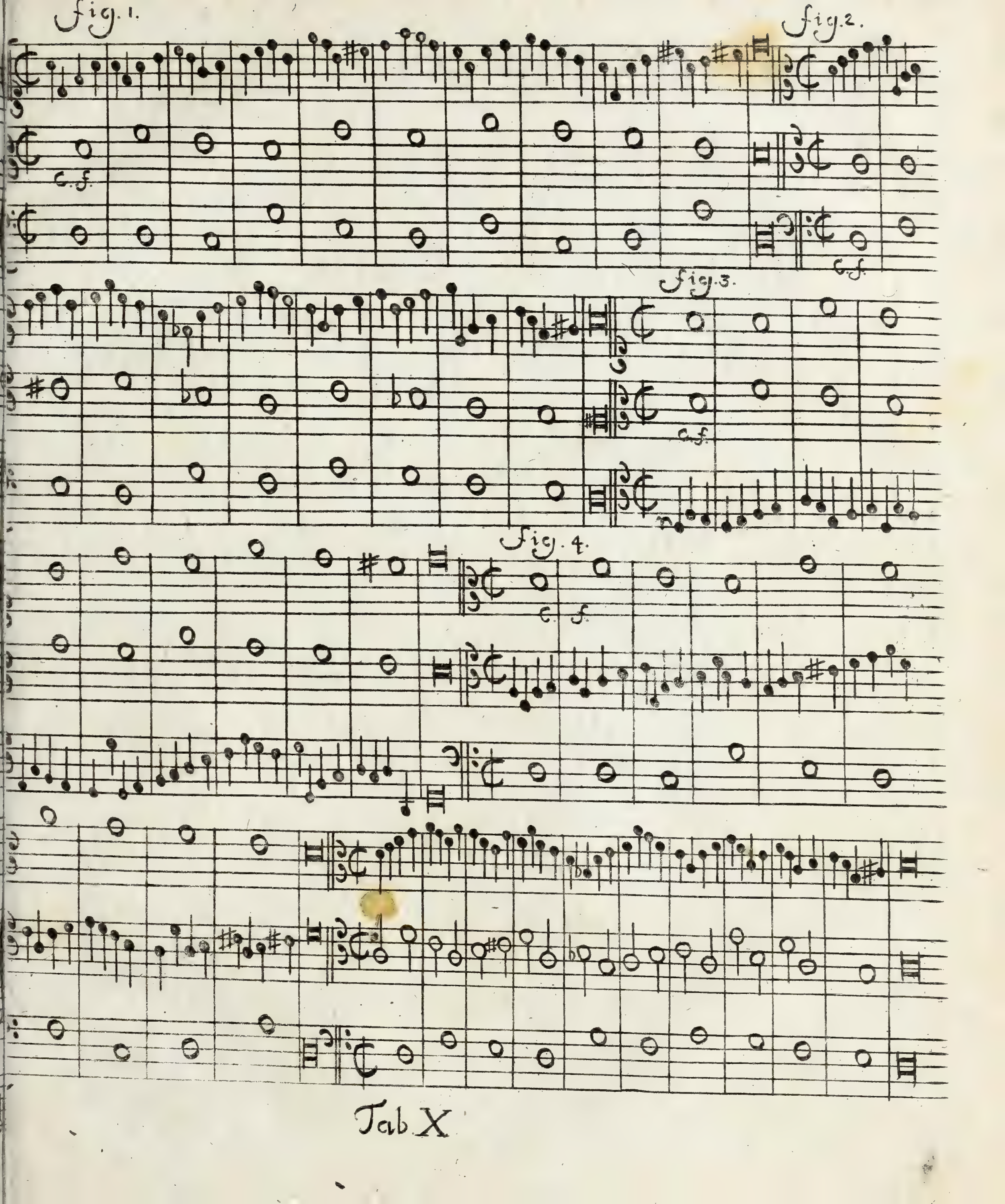
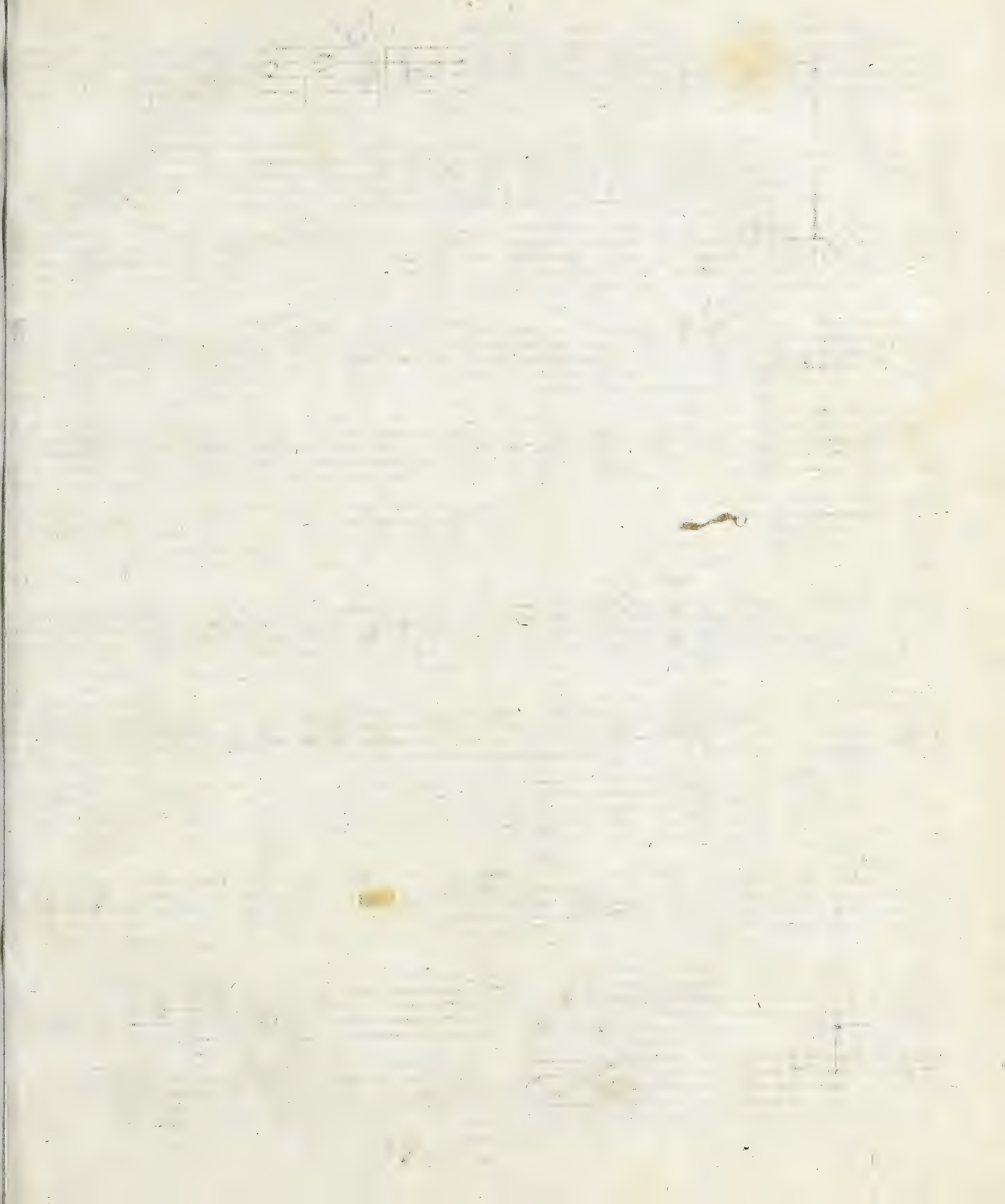
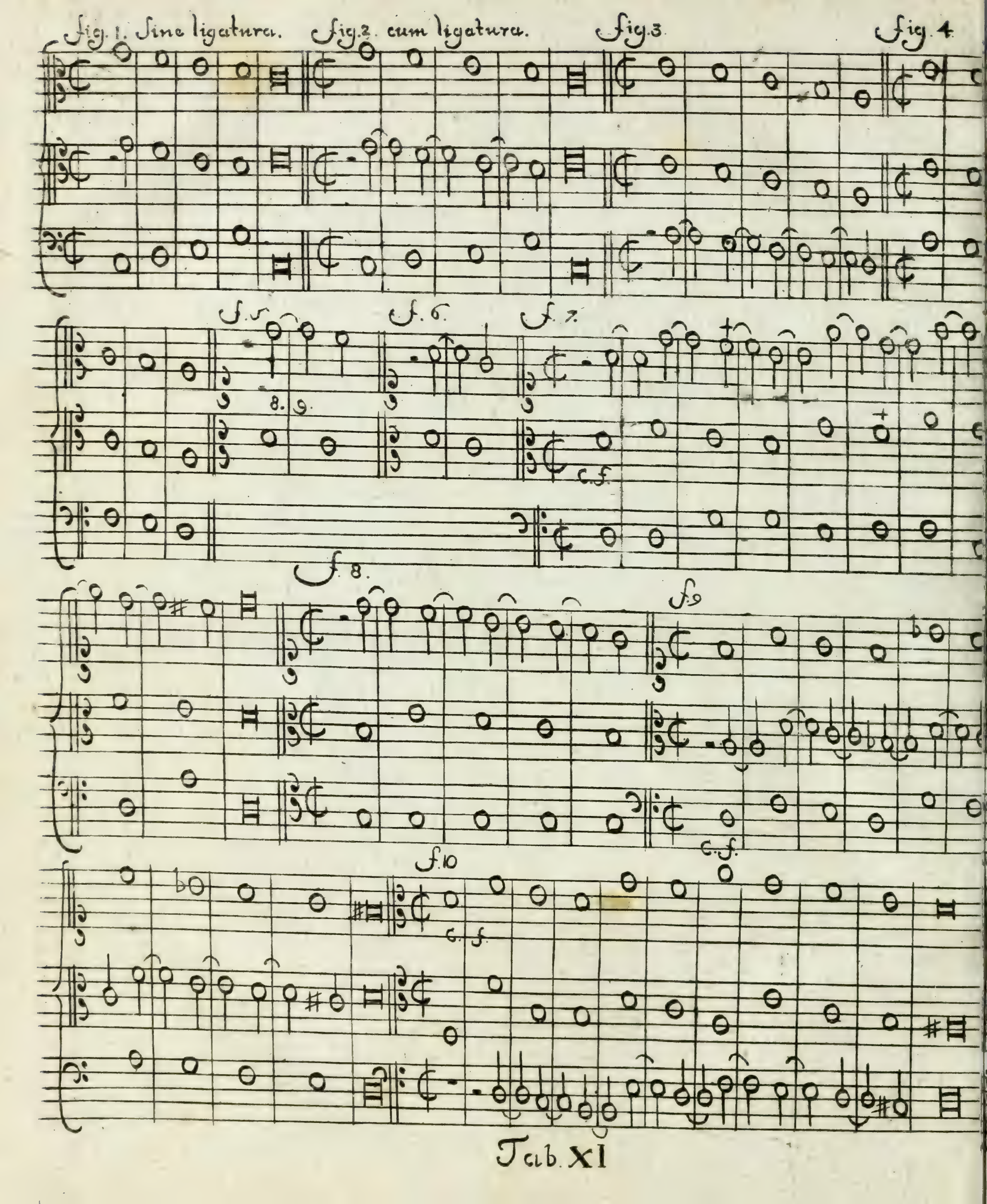
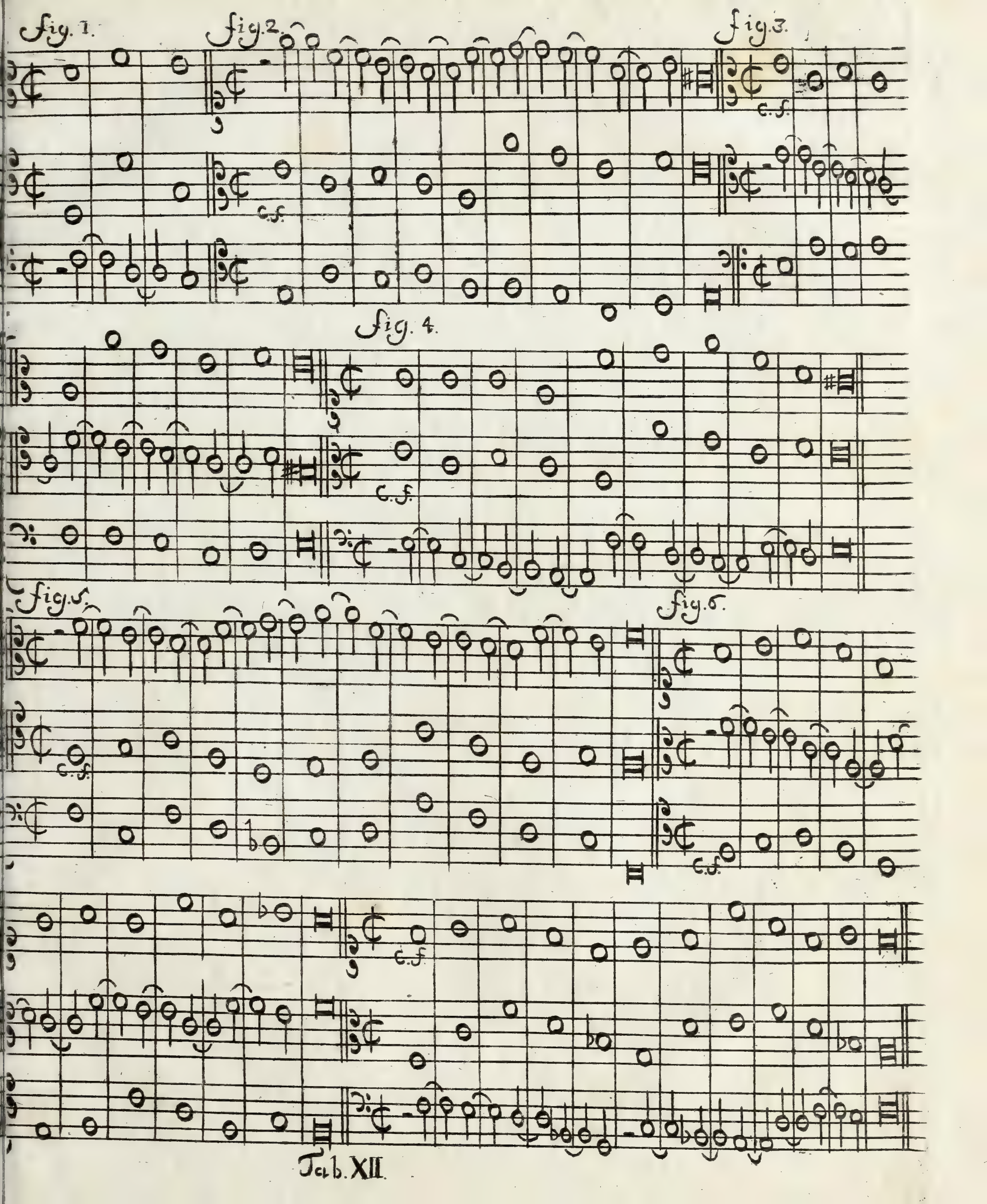


Fig. 1.
Fig. 2.
c. f.
c. f.
Fig. 3.
c. f.
Fig. 4.
c. f.
Tab. X

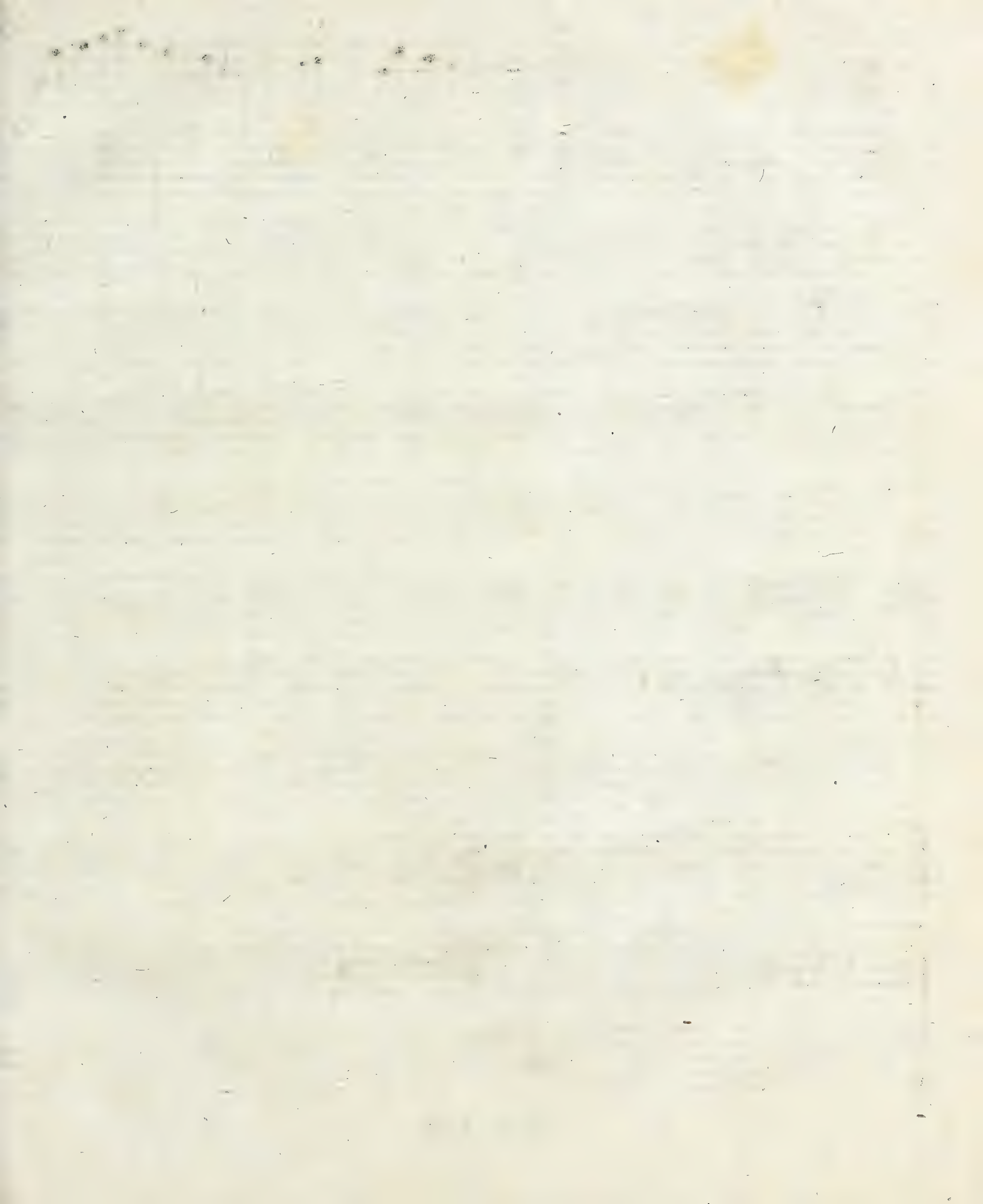


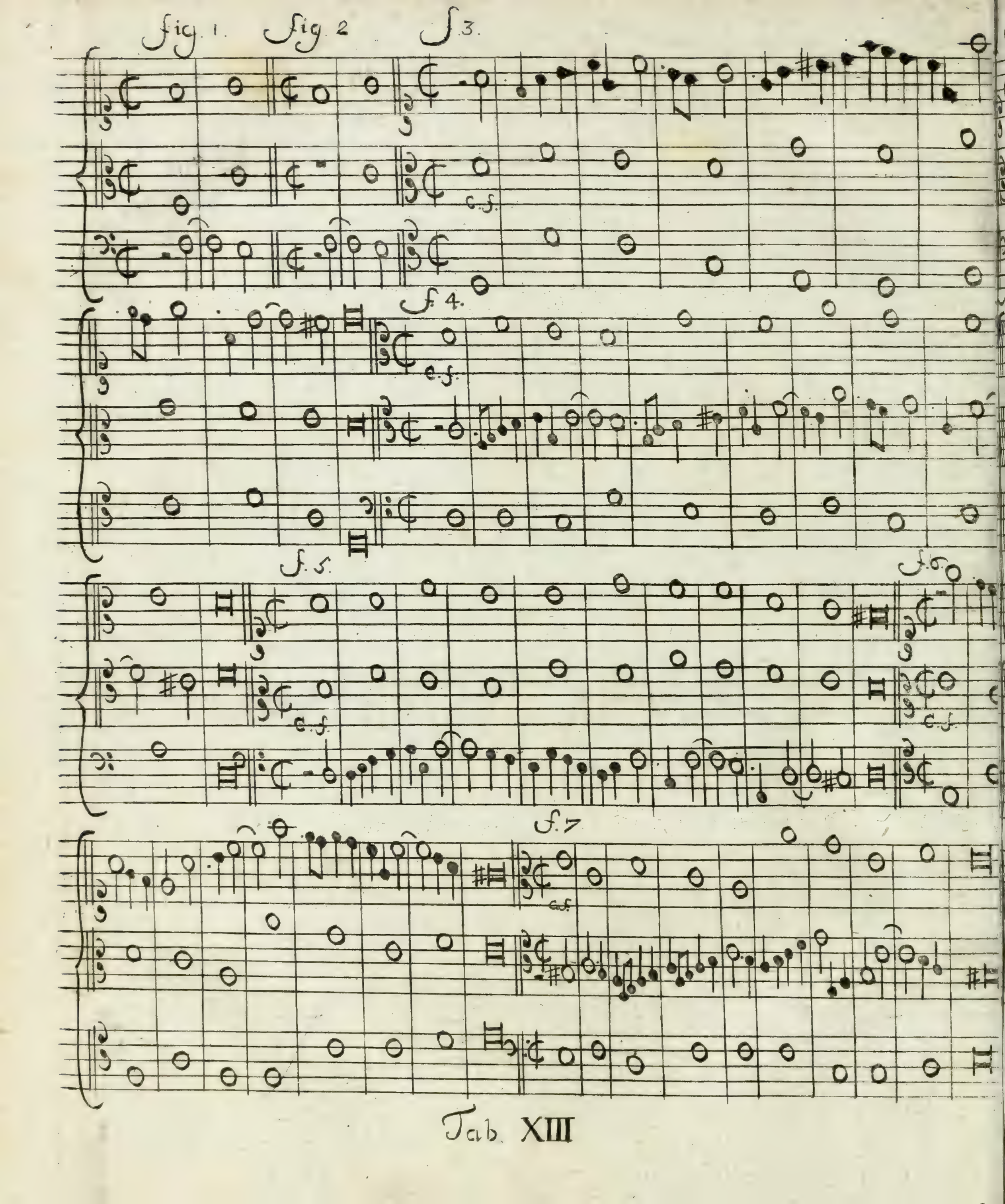



Fig. 1. Sine ligatura.
Fig. 2. cum ligatura.
Fig. 3
Fig. 4
f. 5
f. 6.
f. 7.
8. 9.
c.f.
f. 8.
f. 9
c.f.
f. 10
c.f.
Tab. XI

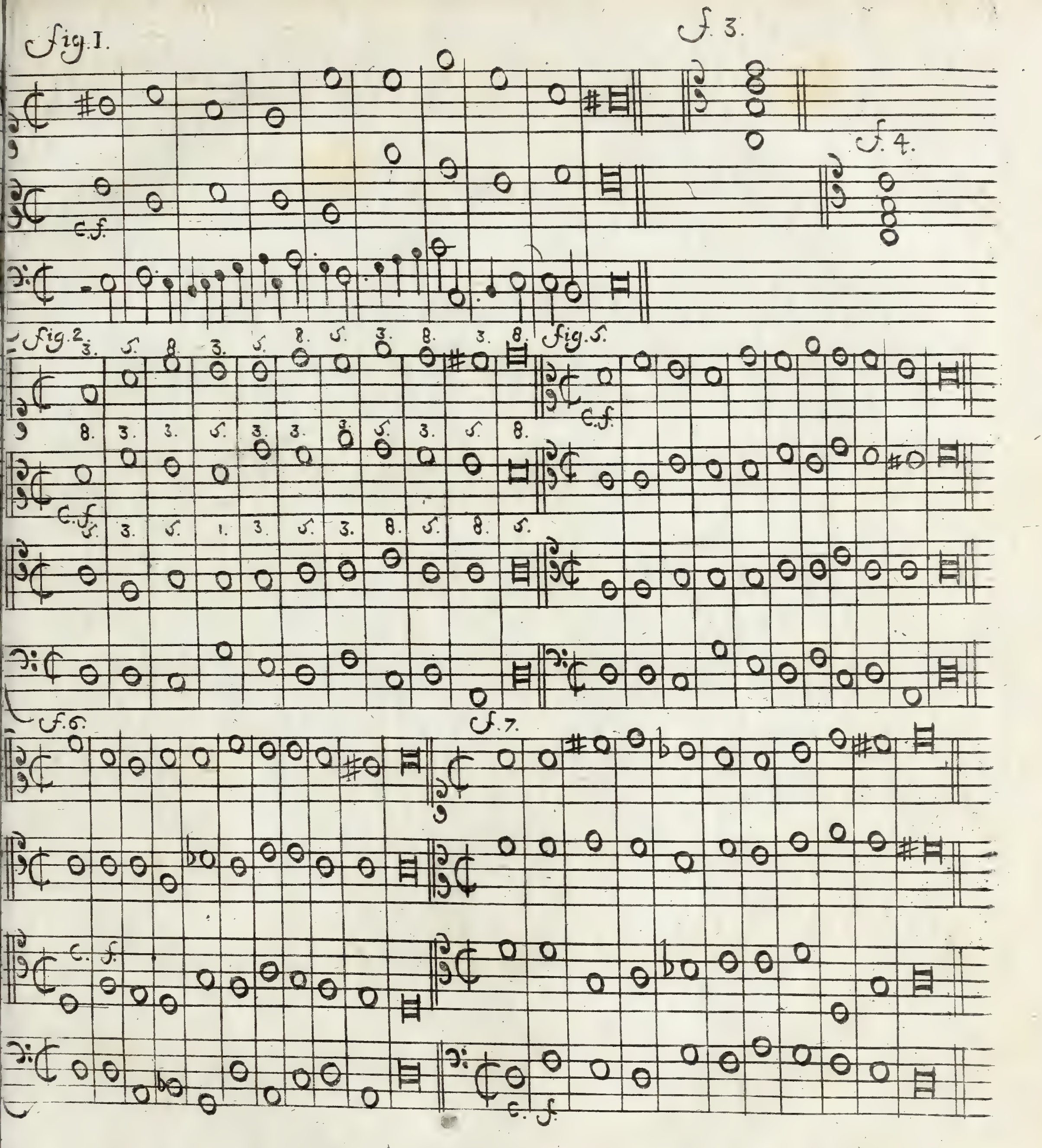

Fig. 1.
fig. 2.
Fig. 3.
C. f.
C. f.
Fig. 4.
C. f.
fig. 5.
Fig. 6.
C. f.
C. f.
C. f.
Tab. XII.
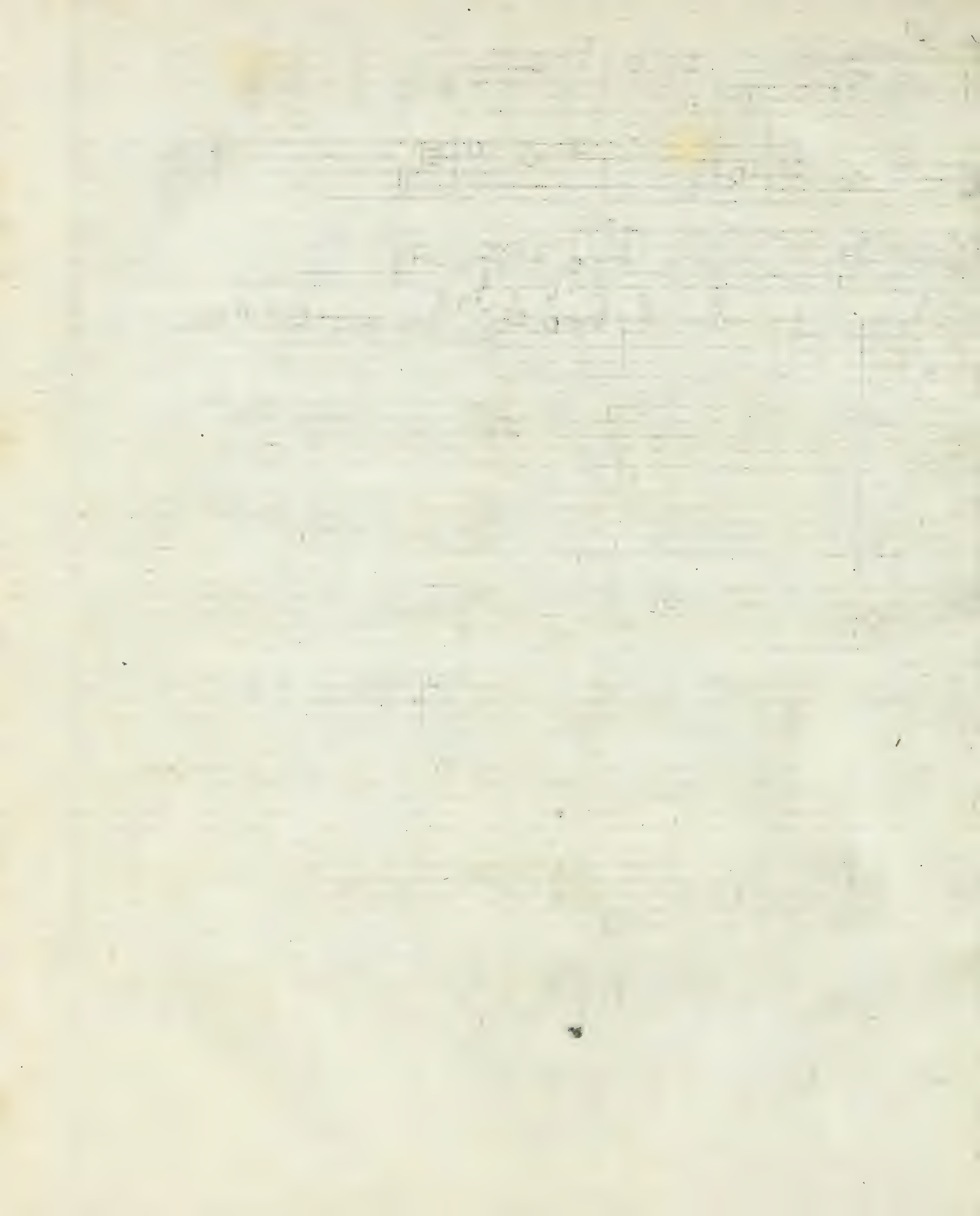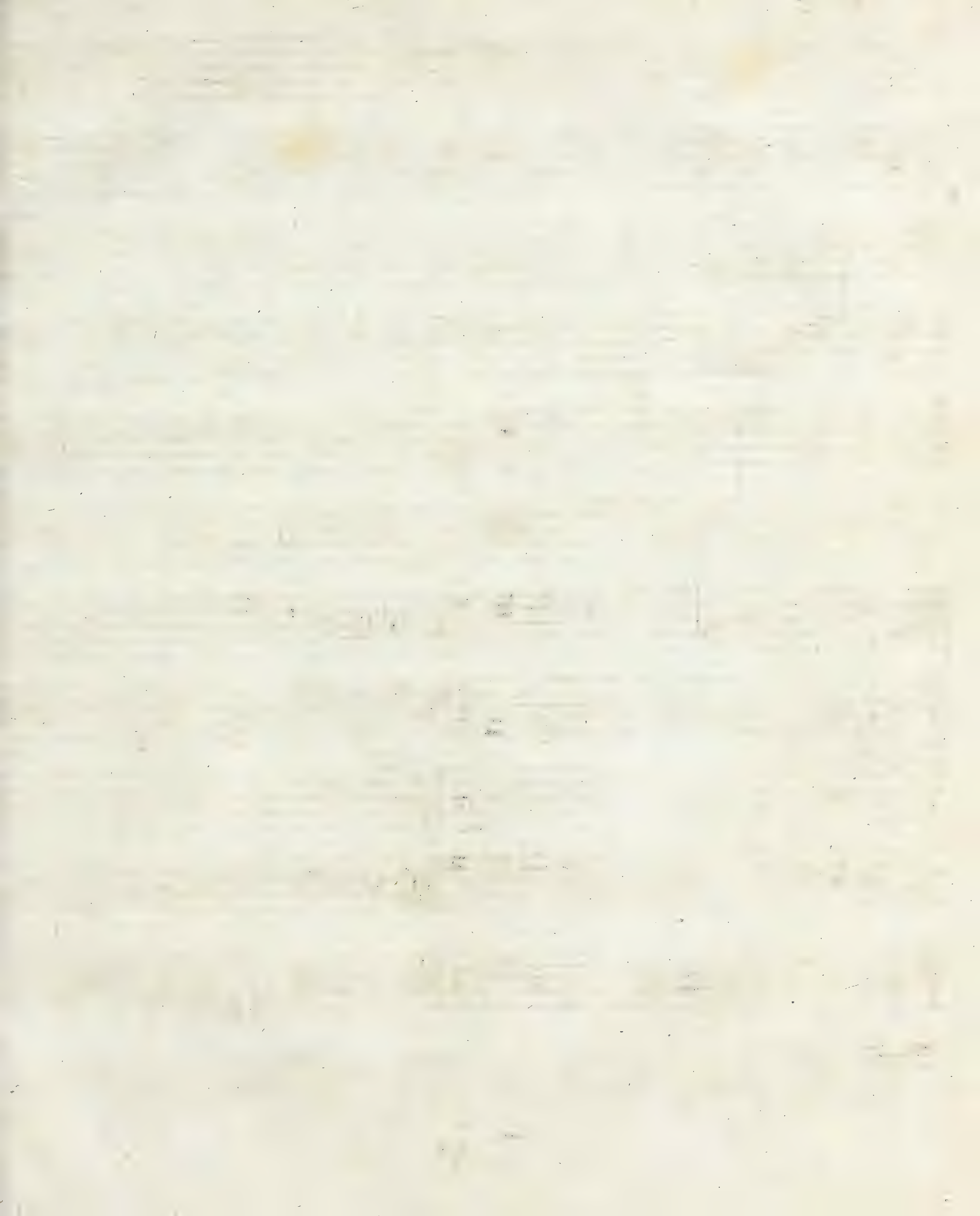






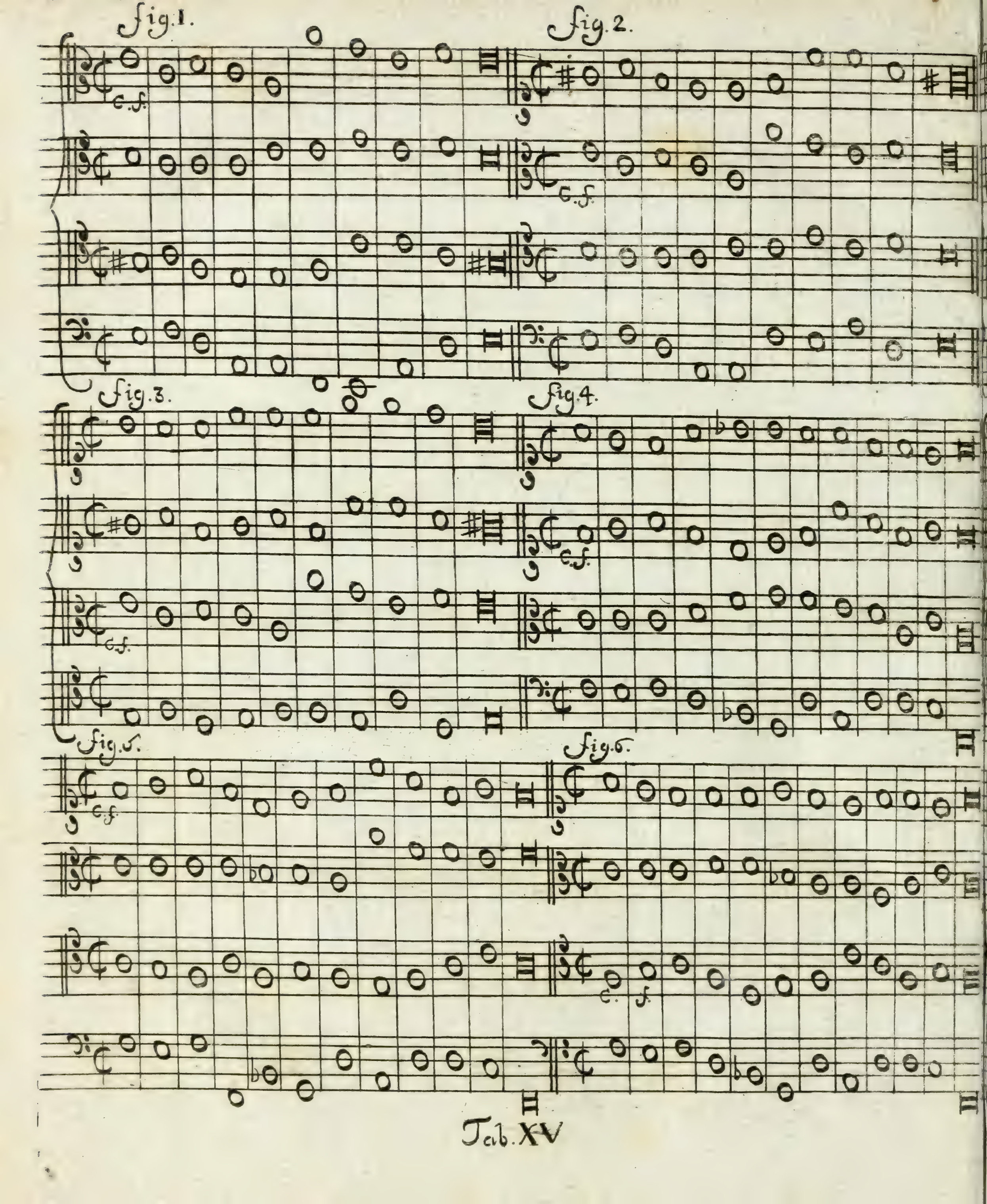
Tab. XIII

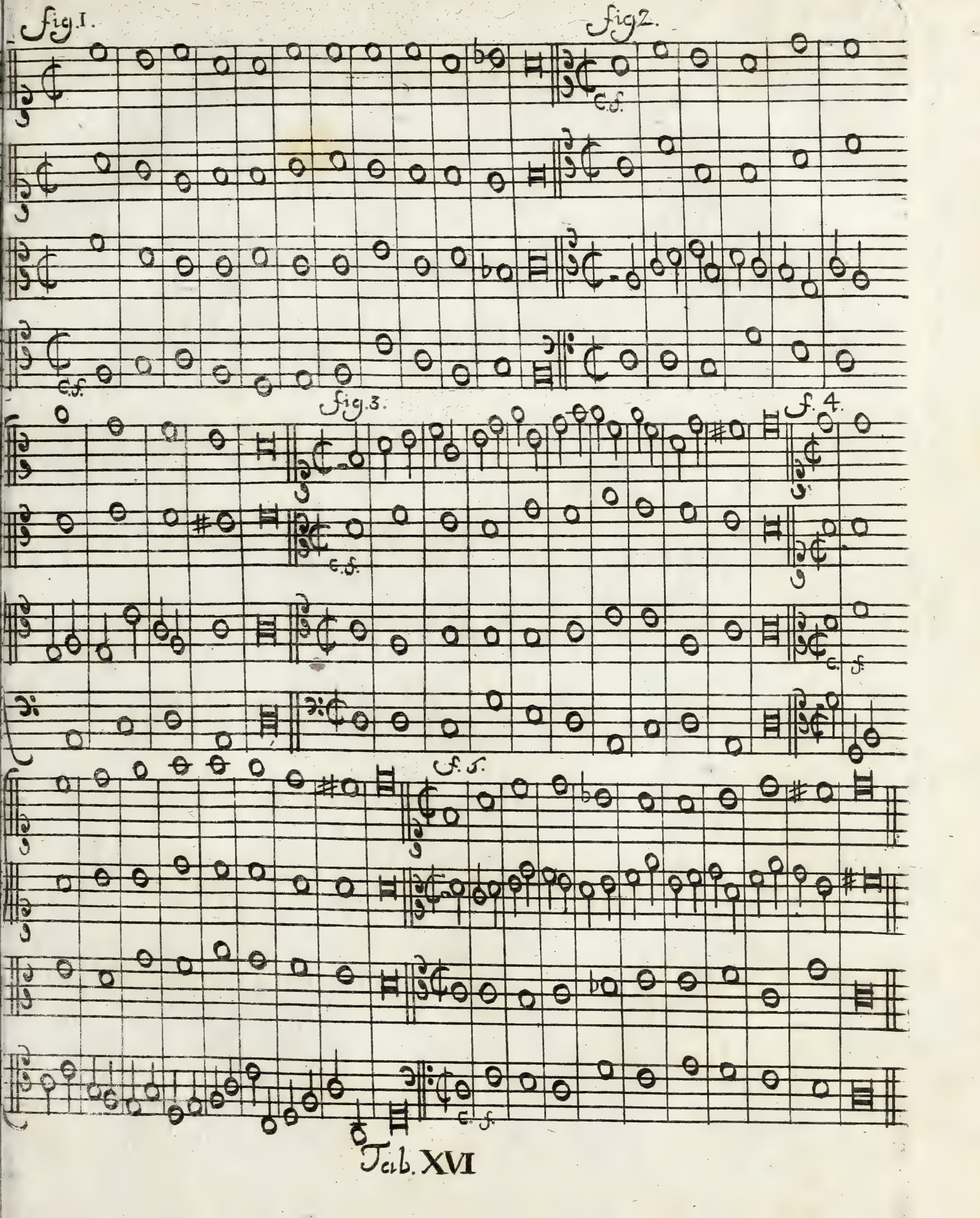


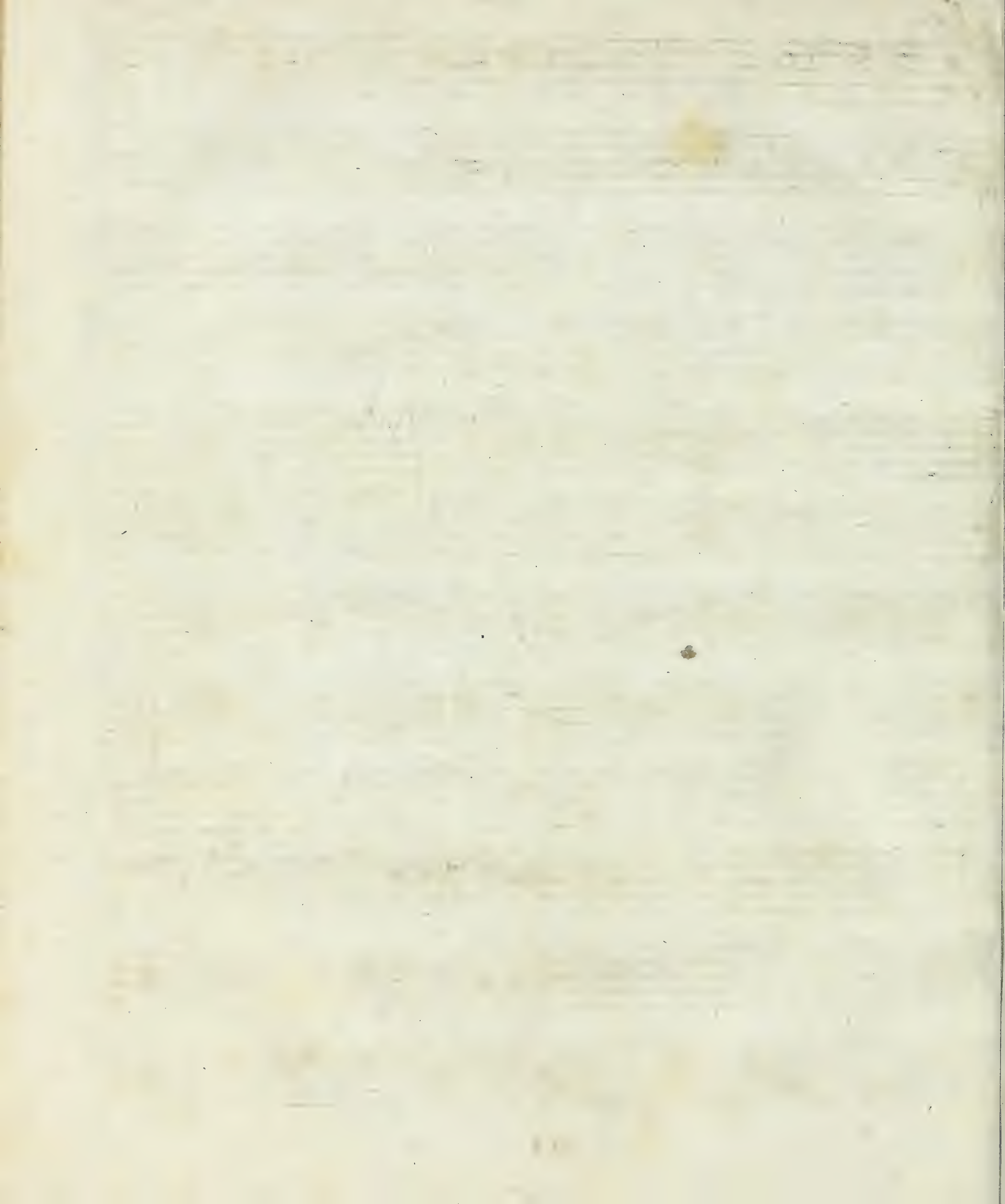
Tab. XIV
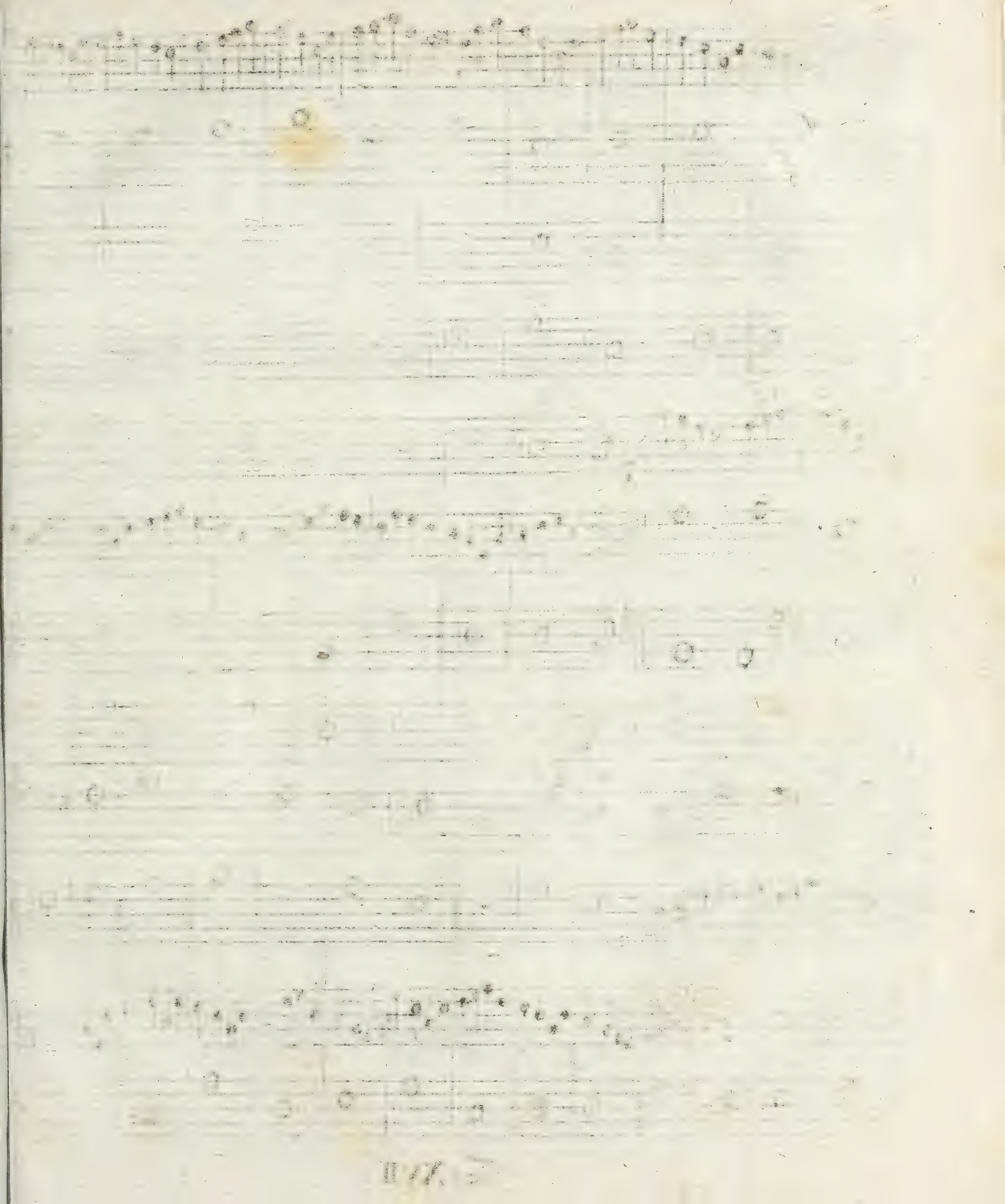


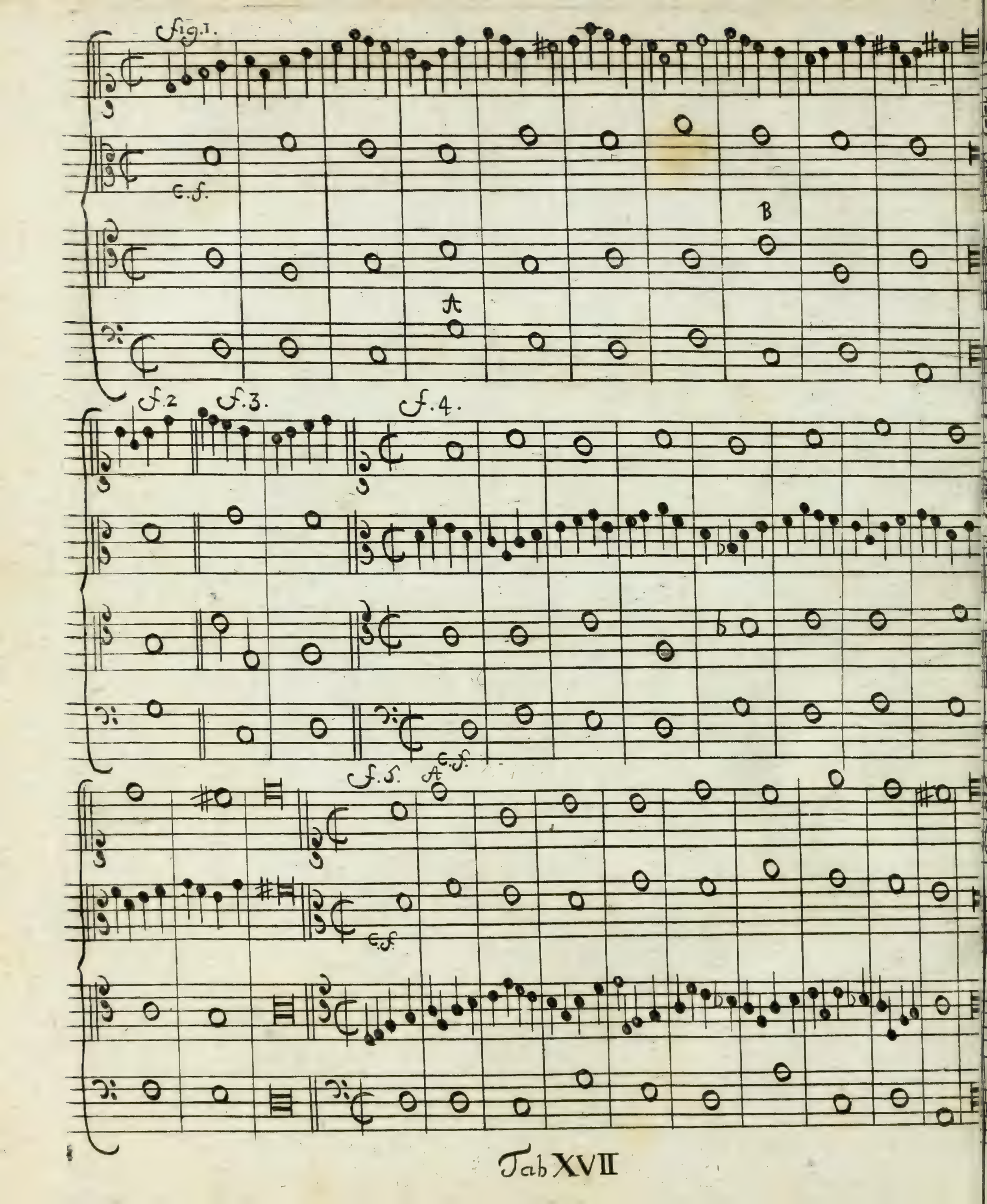


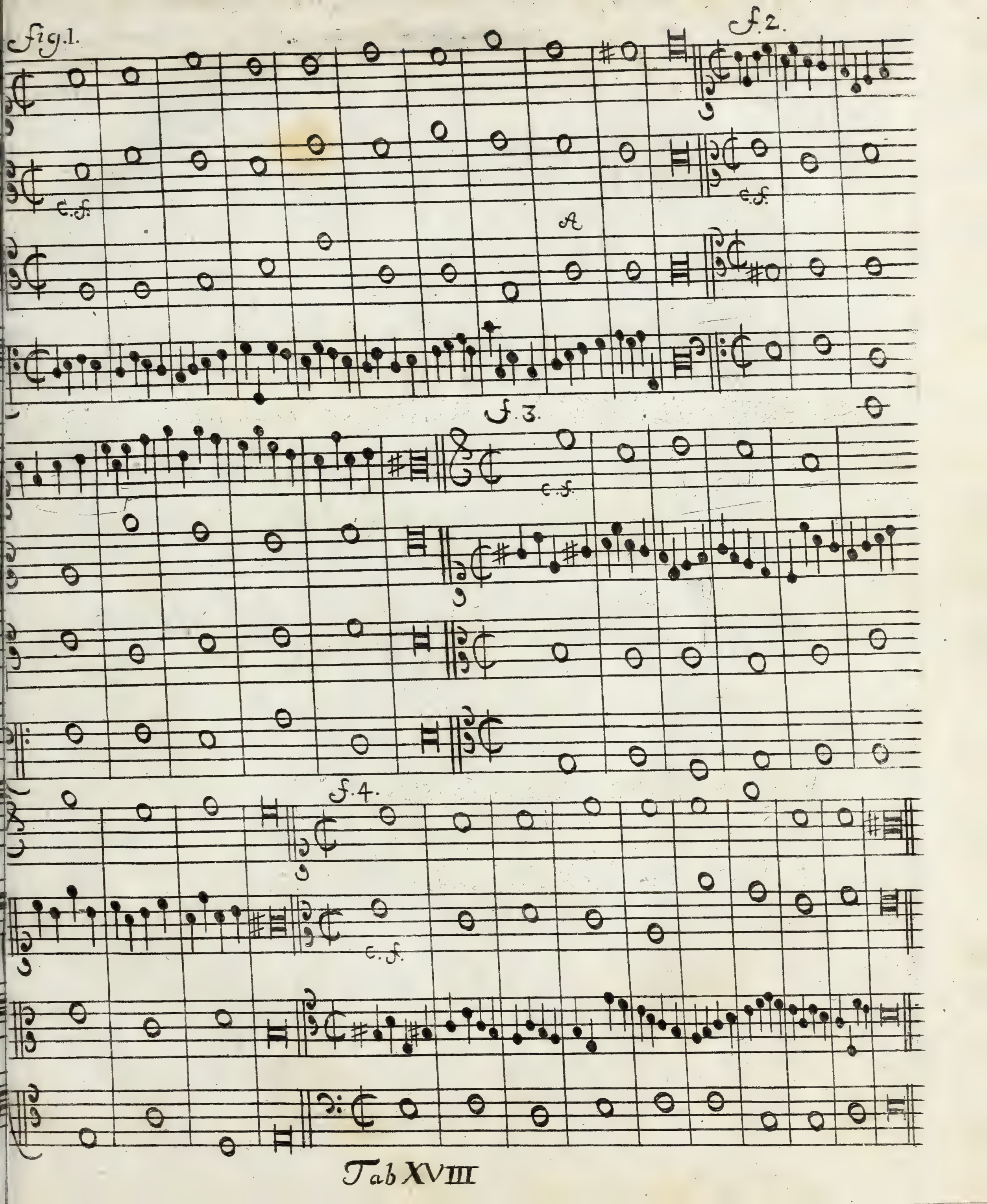

Fig.1.
c.f.
Fig.2.
c.f.
Fig.3.
c.f.
Fig.4.
c.f.
Fig.5.
c.f.
Fig.6.
c. f.
Tab. XV


fig.1.
fig.2.
c.f.
c.f.
fig.3.
f.4.
c.f.
c. f.
f.5.
c. f.
Tab. XVI
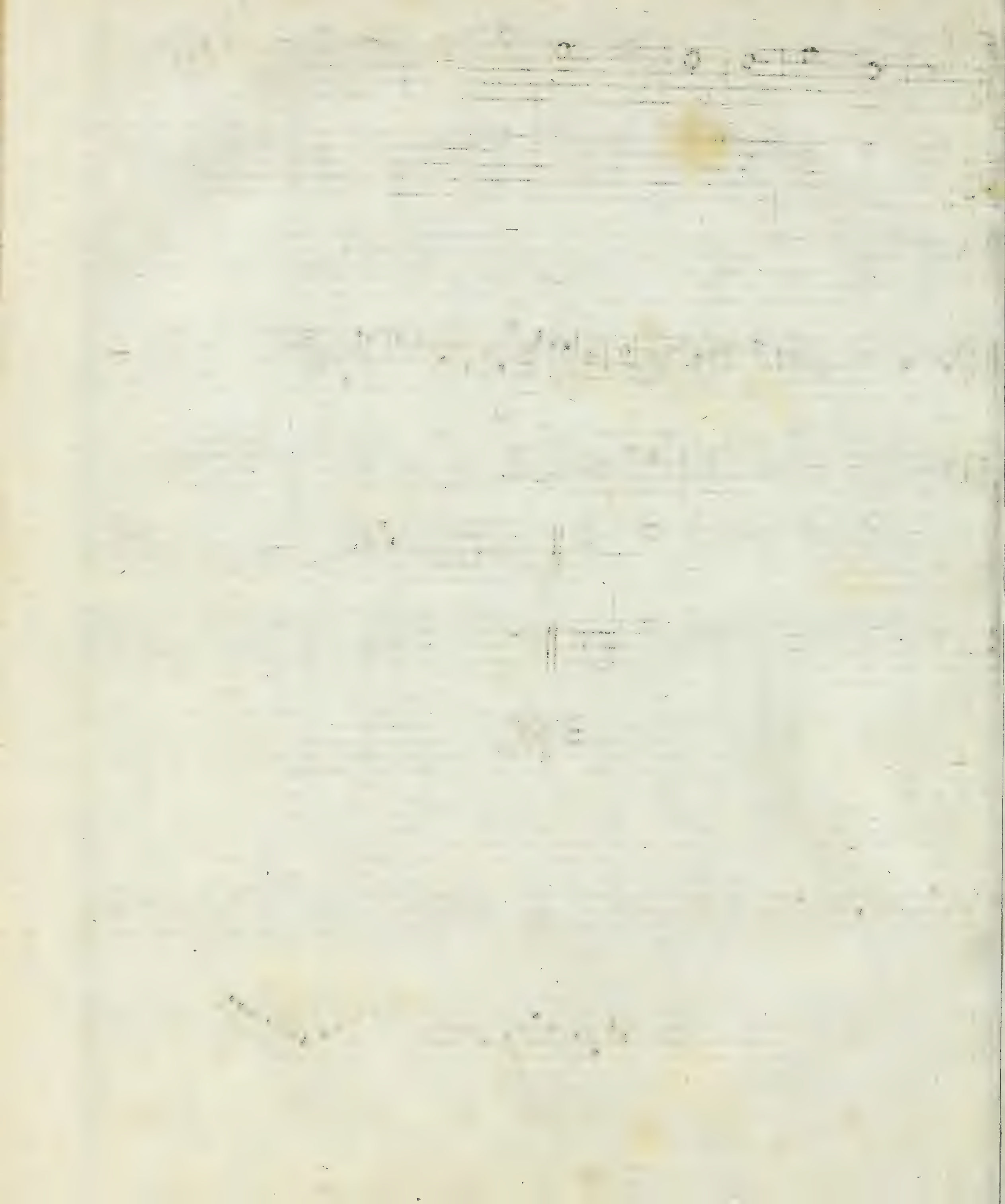


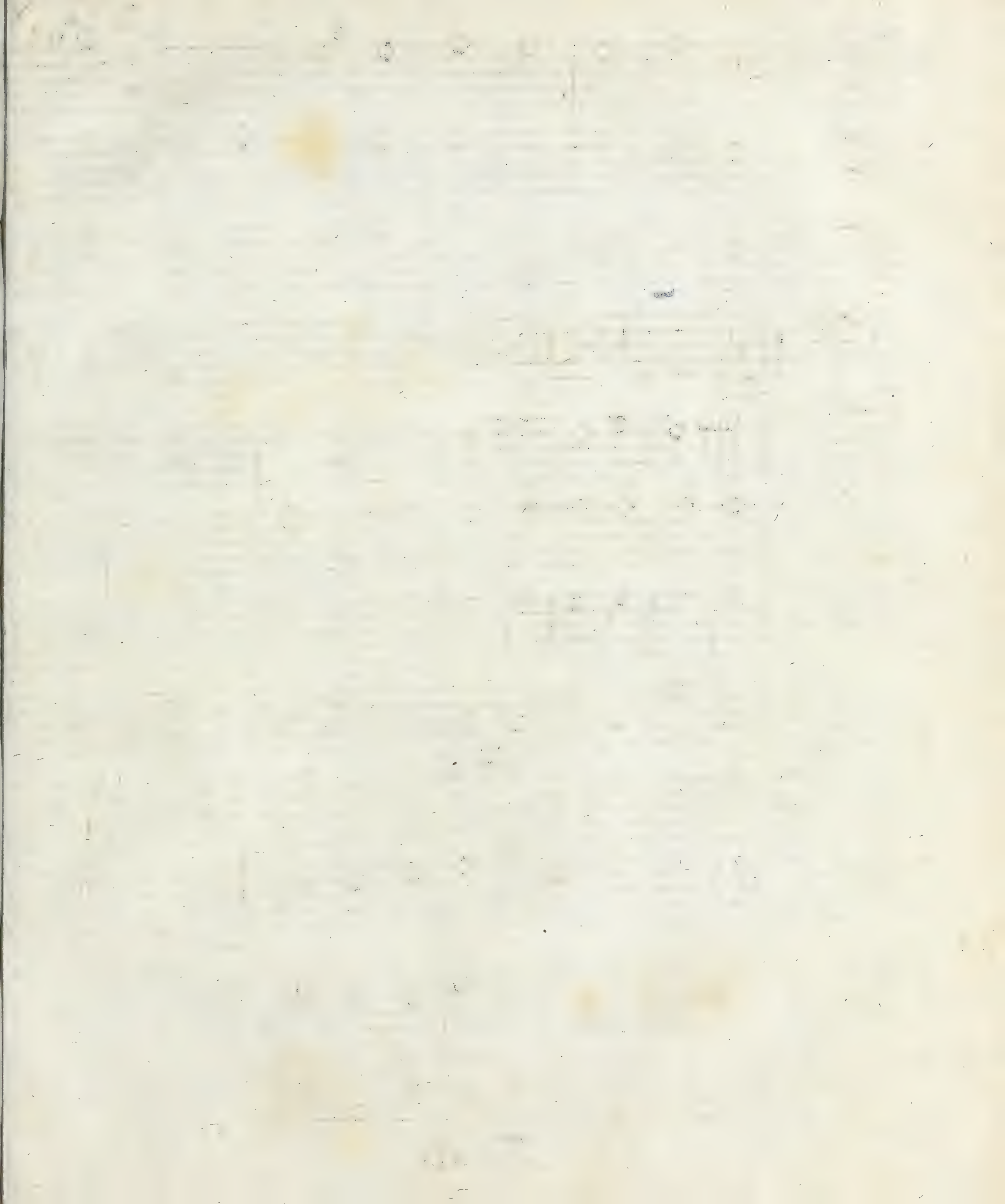


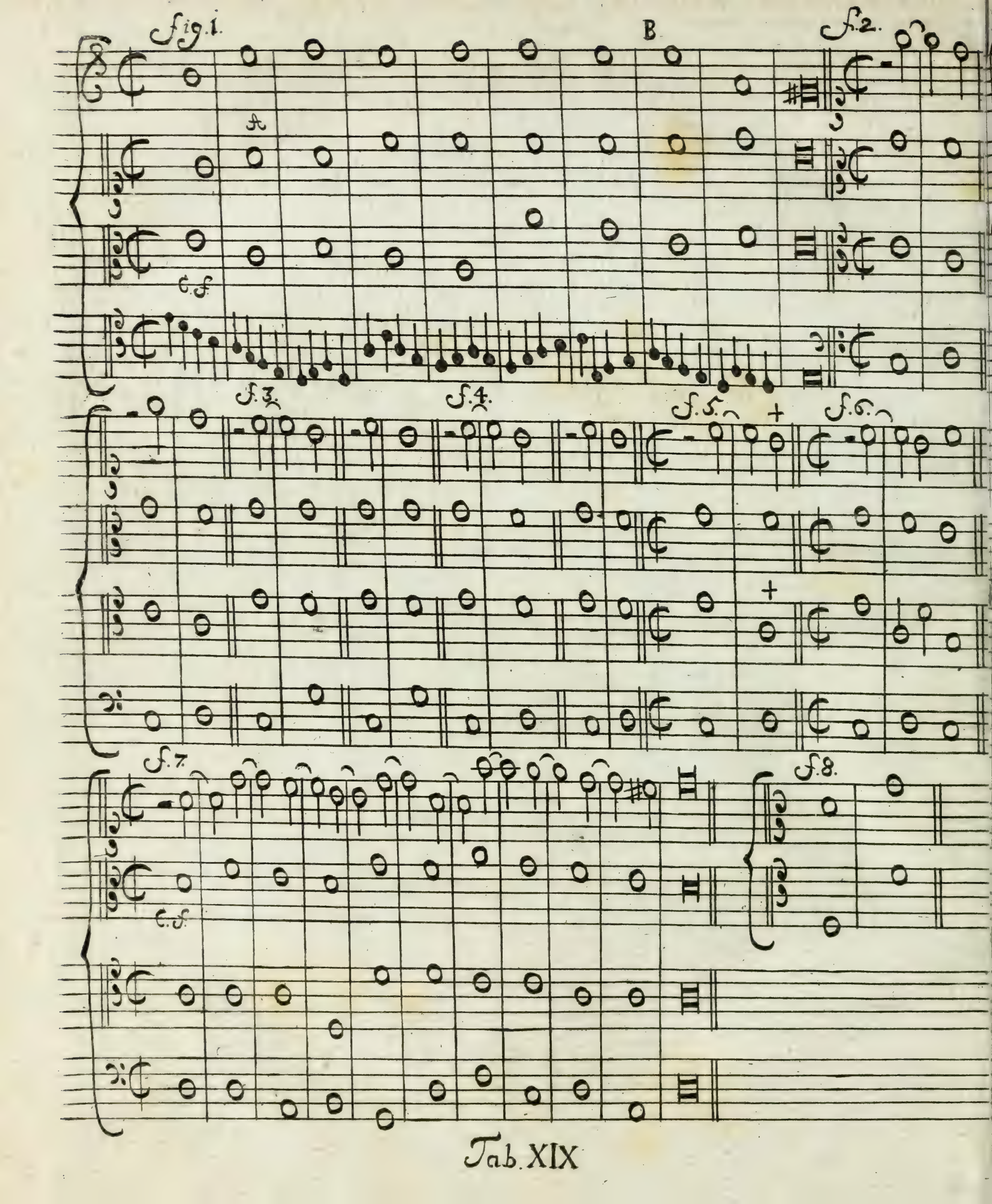

Fig. I.
C. F.
B
A
F. 2
F. 3.
F. 4.
C. F.
F. 5.
A
C. F.
C. F.
Tab XVII



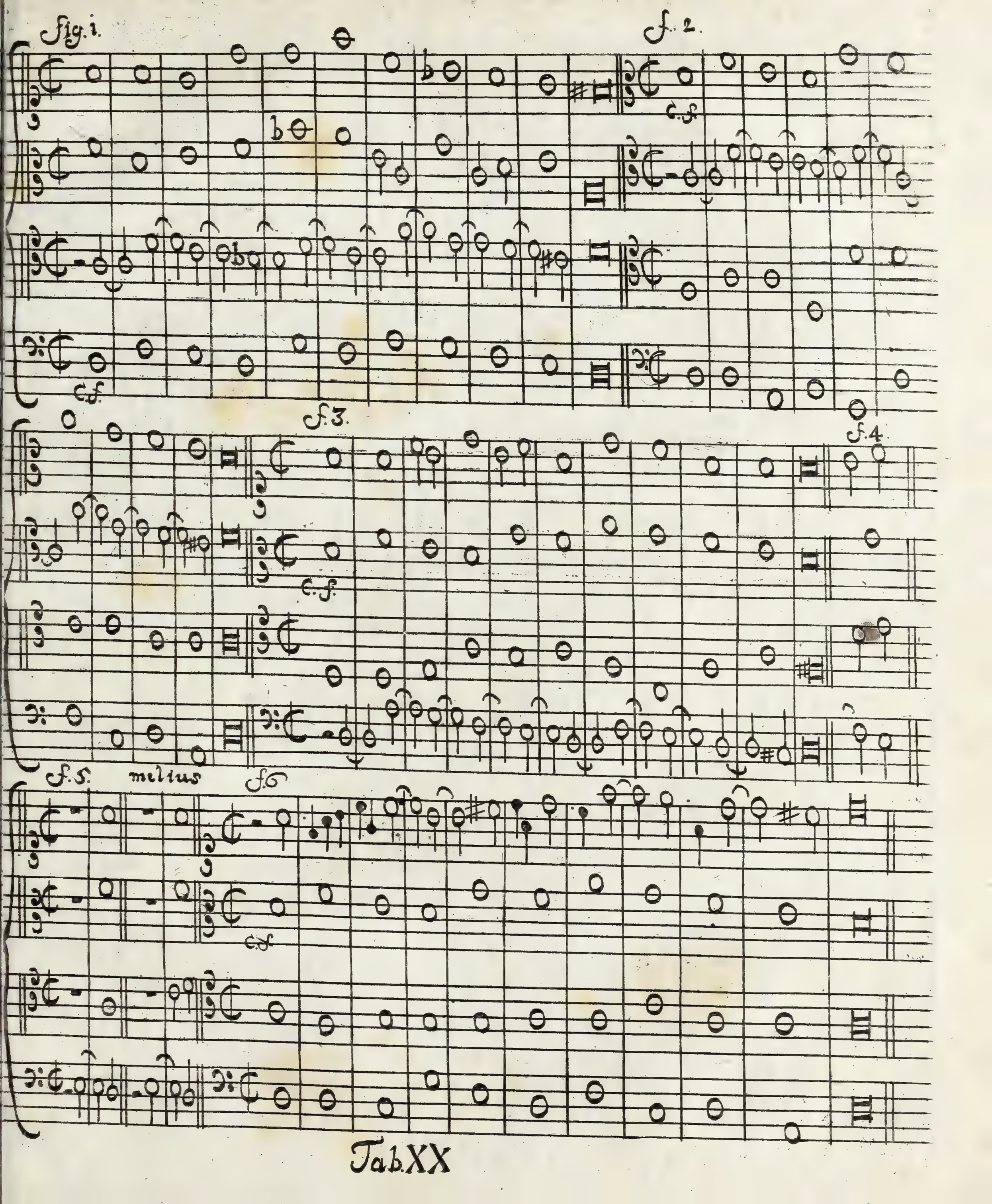
Tab XVIII

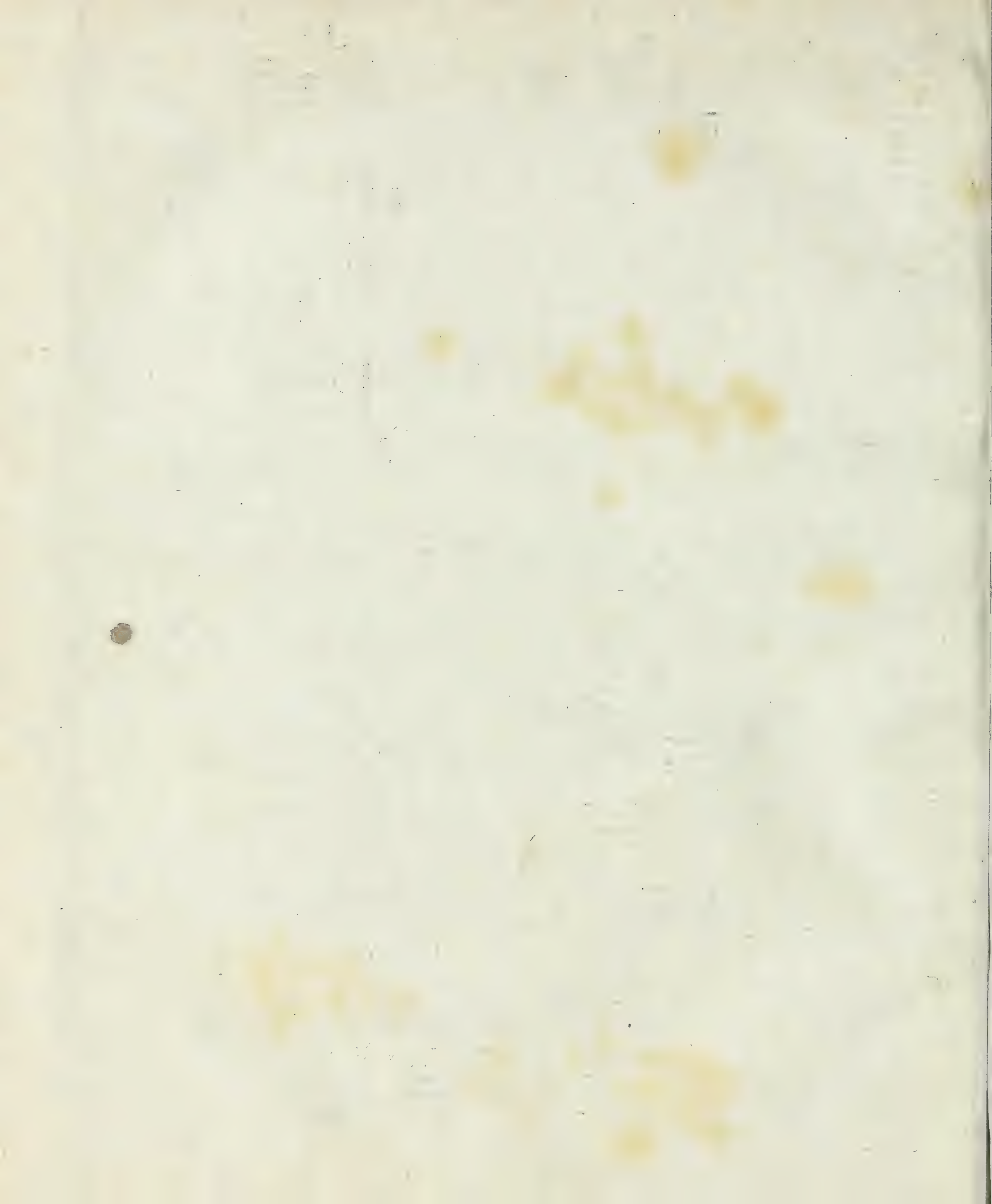


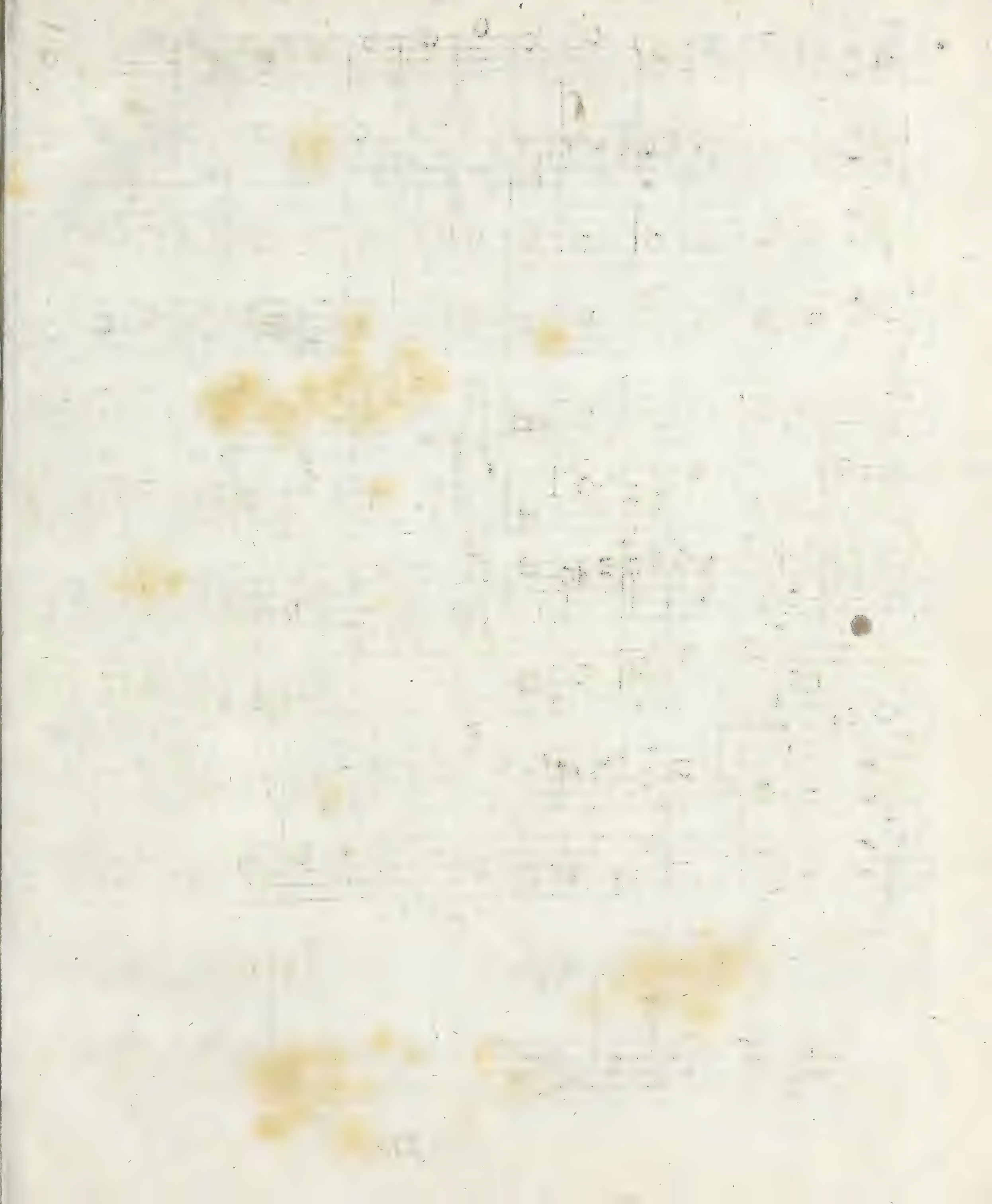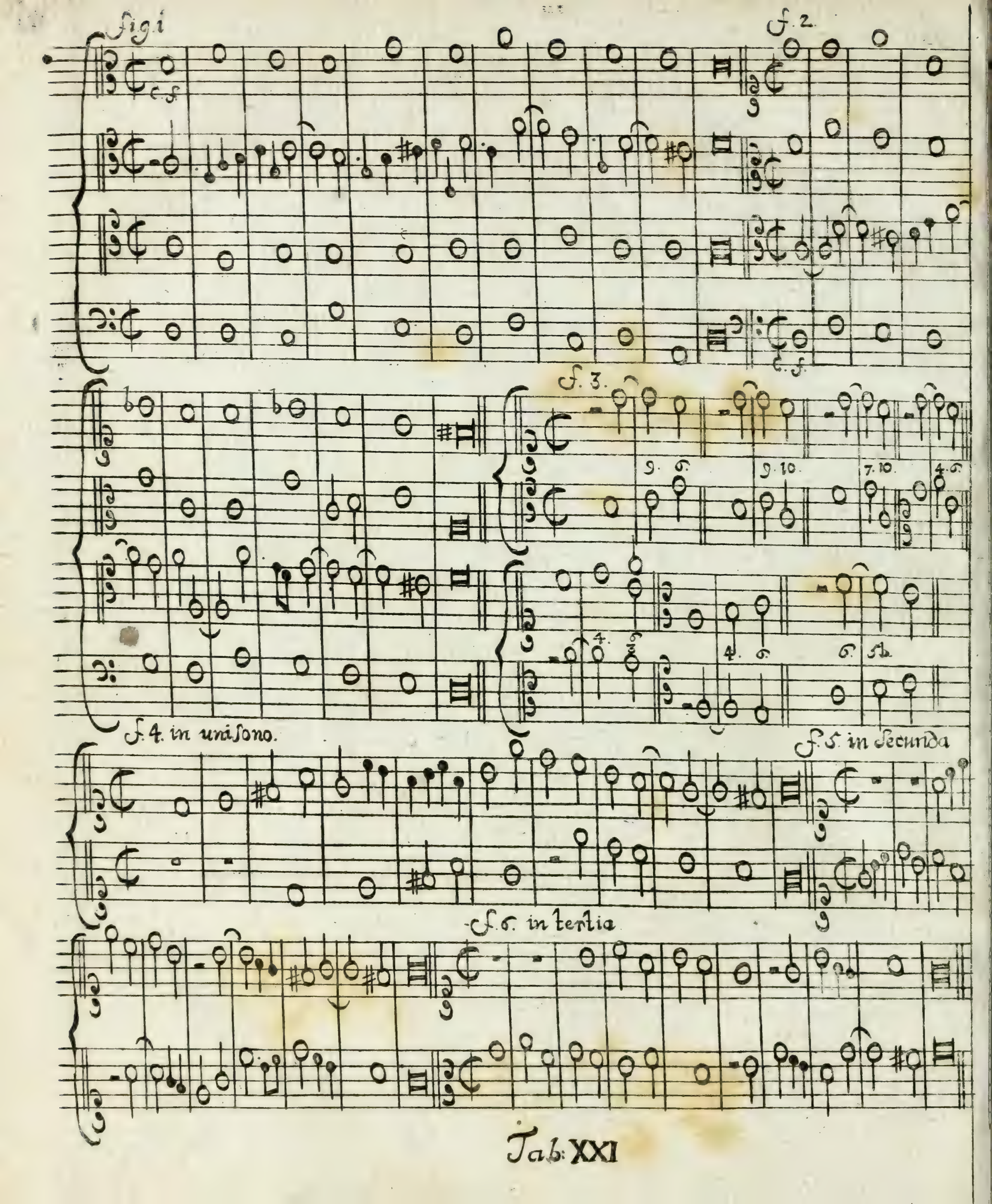




Tab. XIX

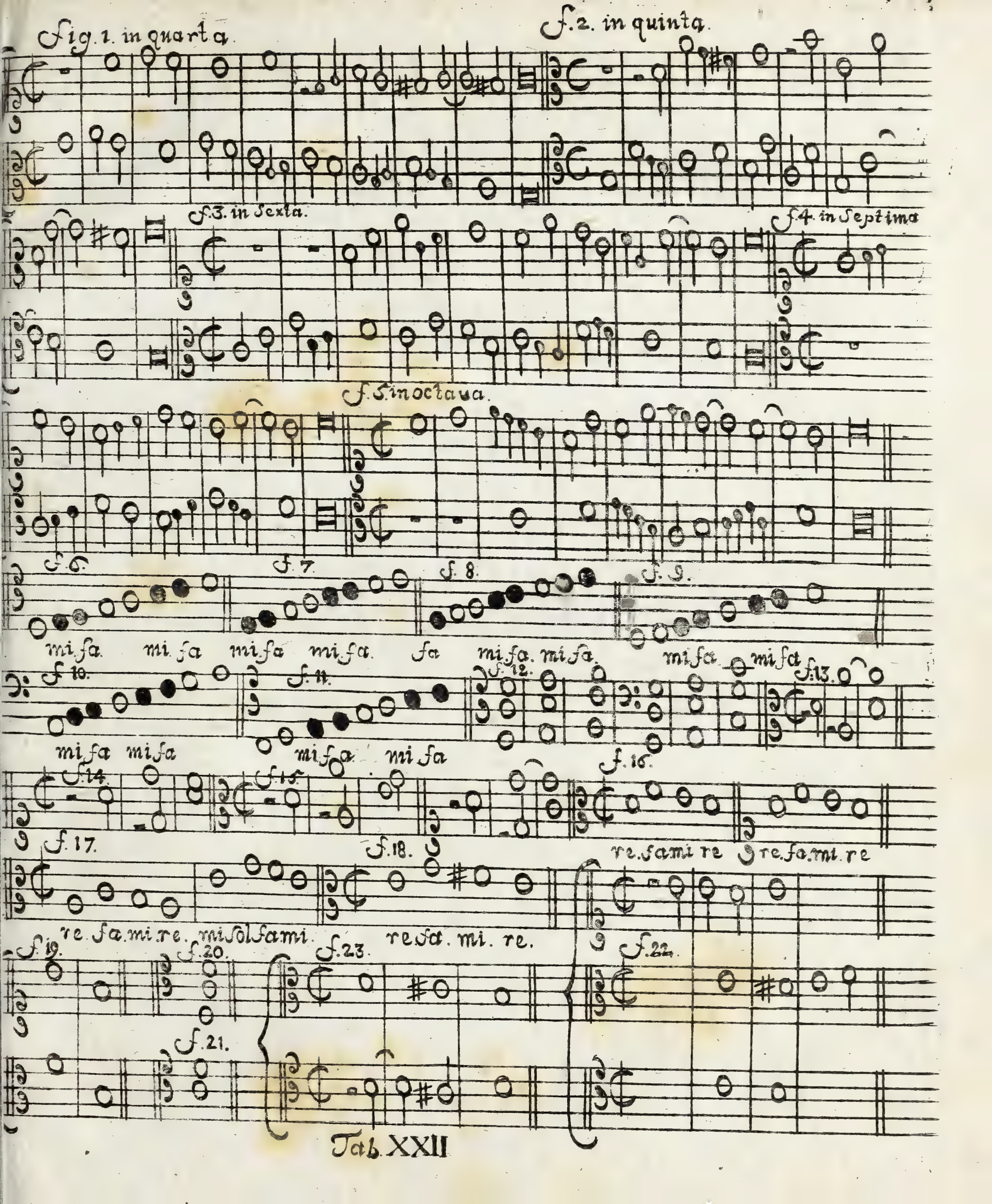

Fig. i.
f. 2.
c. f.
c. f.
f. 3.
f. 4.
c. f.
f. 5.
melius
f. 6
c. f.
Tab. XX

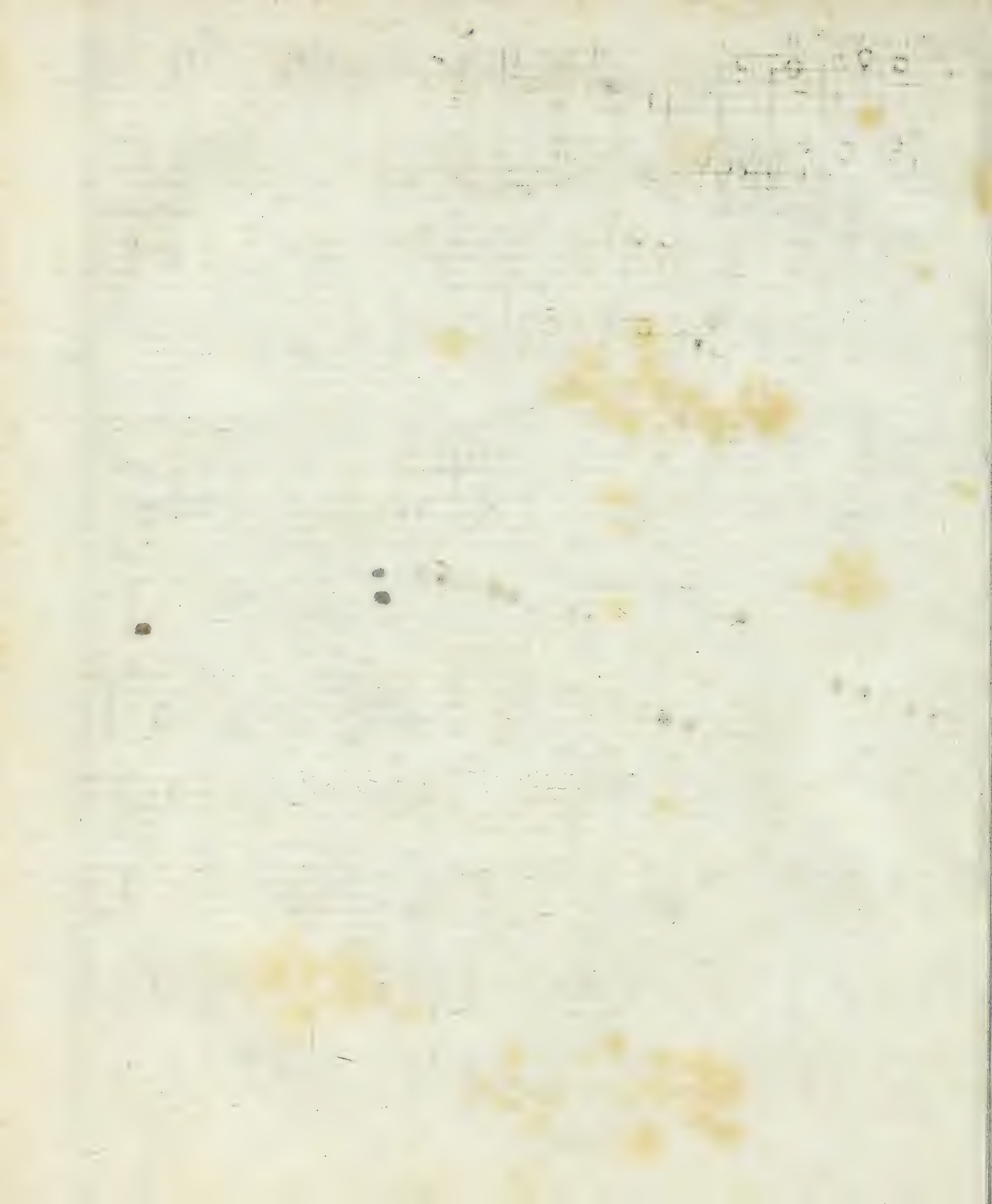


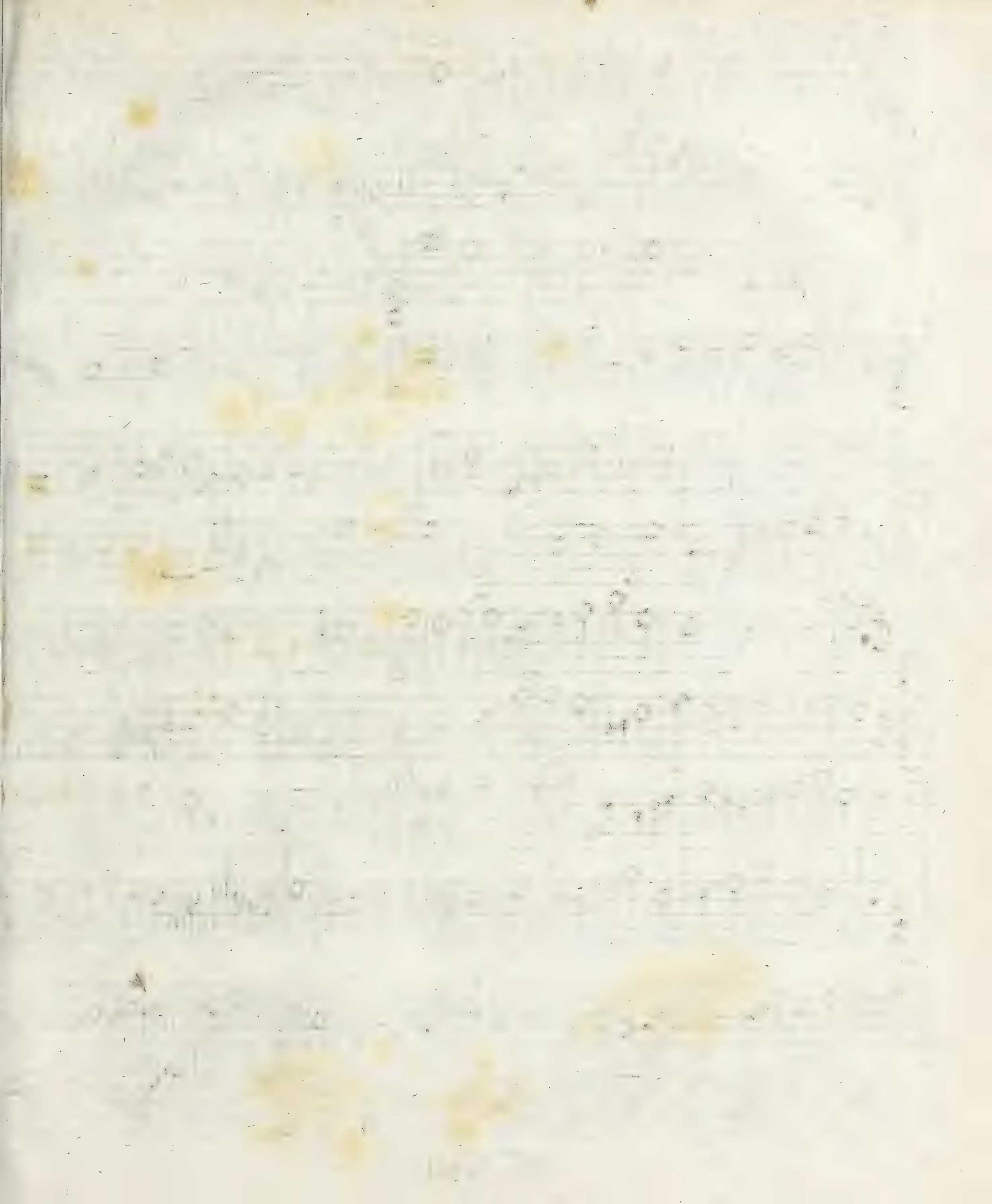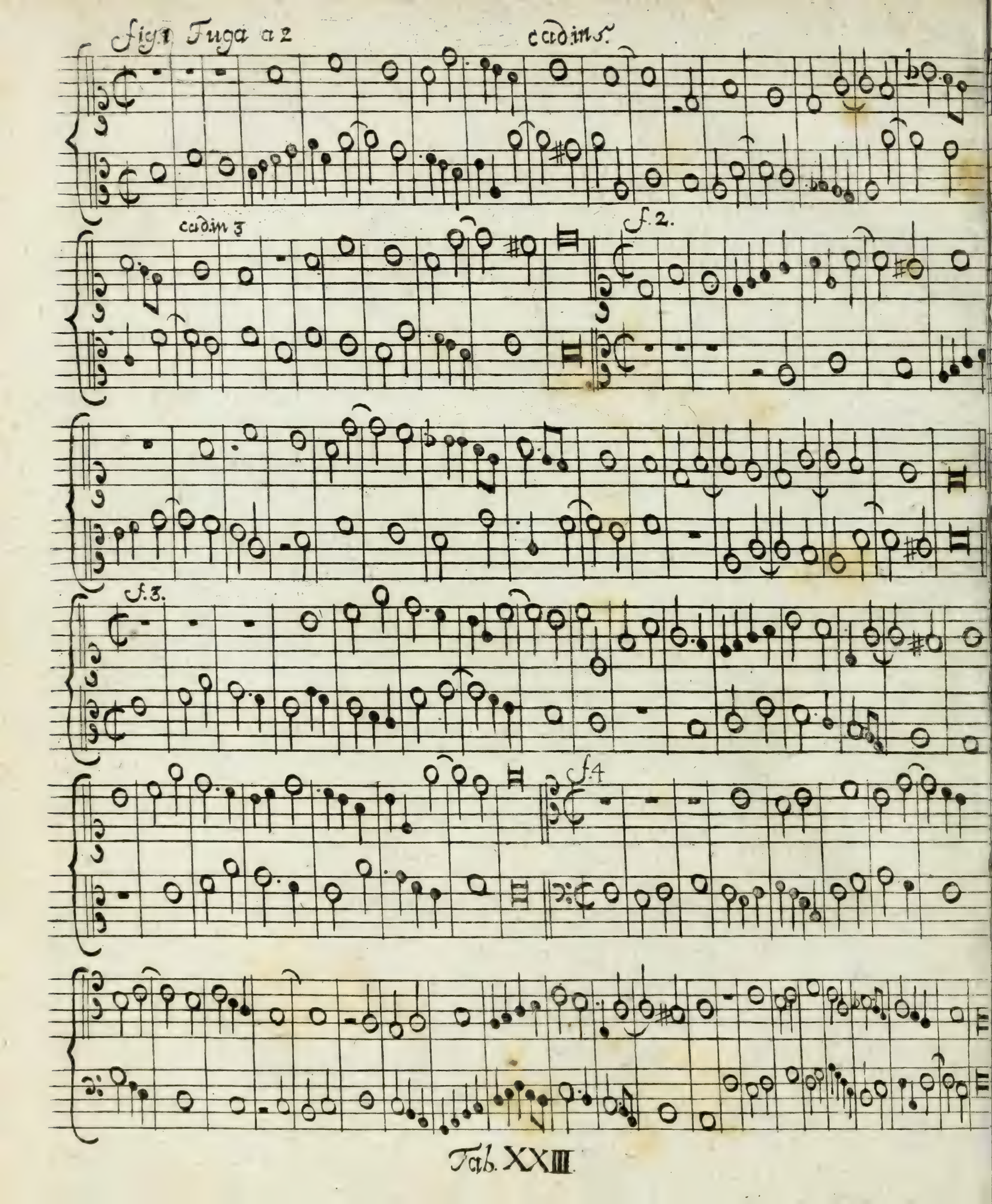




Tab: XXI
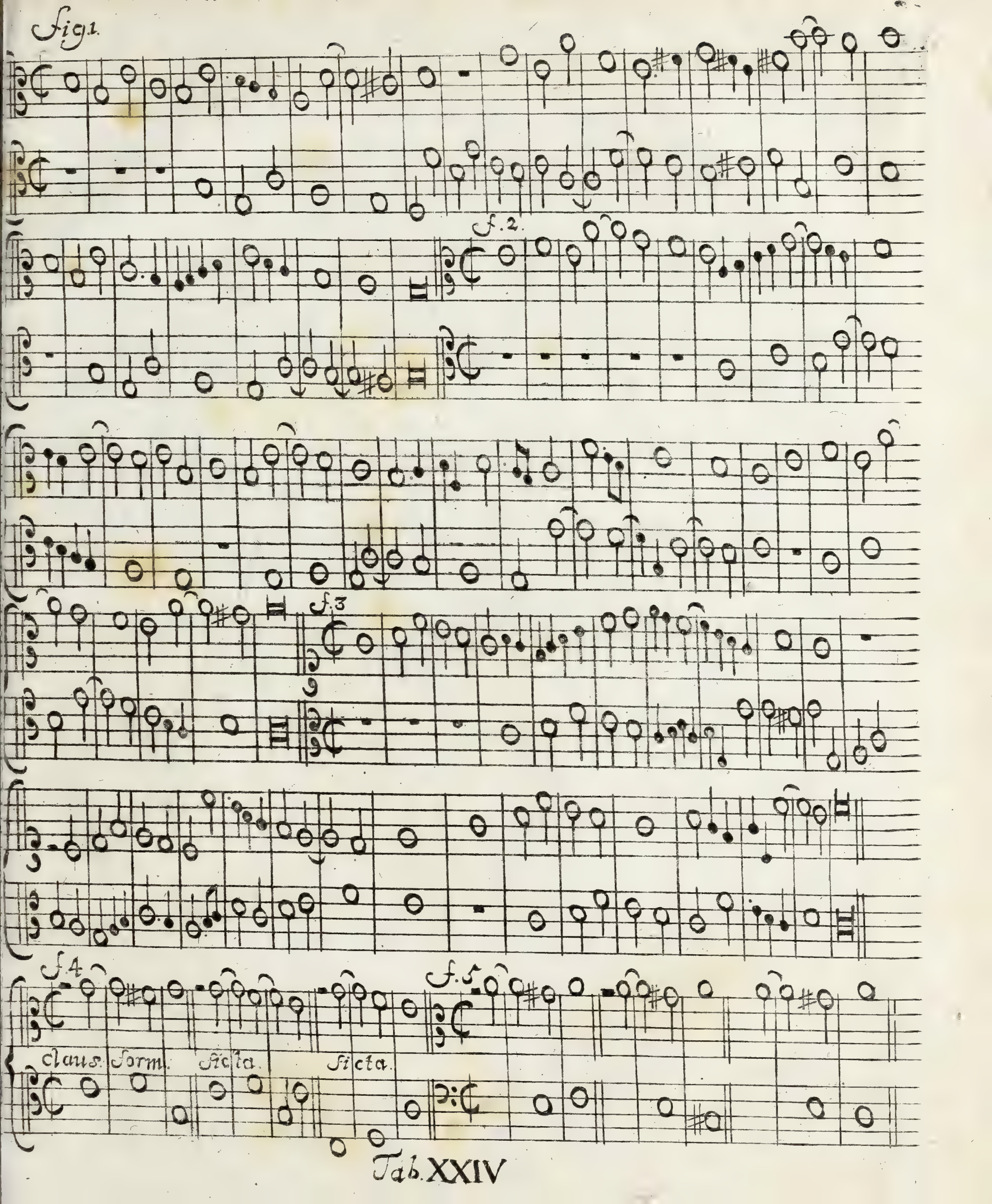

Fig. 1. in quarta
f. 2. in quinta
f. 3. in Sexta
f. 4. in Septima
f. 5. in octaua
f. 6.
f. 7
f. 8.
f. 9.
mi fa mi fa mi fa mi fa fa mi fa mi fa mi fa mi fa
f. 10.
f. 11.
f. 12.
f. 13.
mi fa mi fa mi fa mi fa
f. 14.
f. 15.
f. 16.
f. 17.
f. 18.
re. fa mi re re. fa. mi. re
re. fa. mi. re. mi sol fa mi. re fa. mi. re.
f. 19.
f. 20.
f. 21.
f. 22.
f. 23.
Tab. XXII

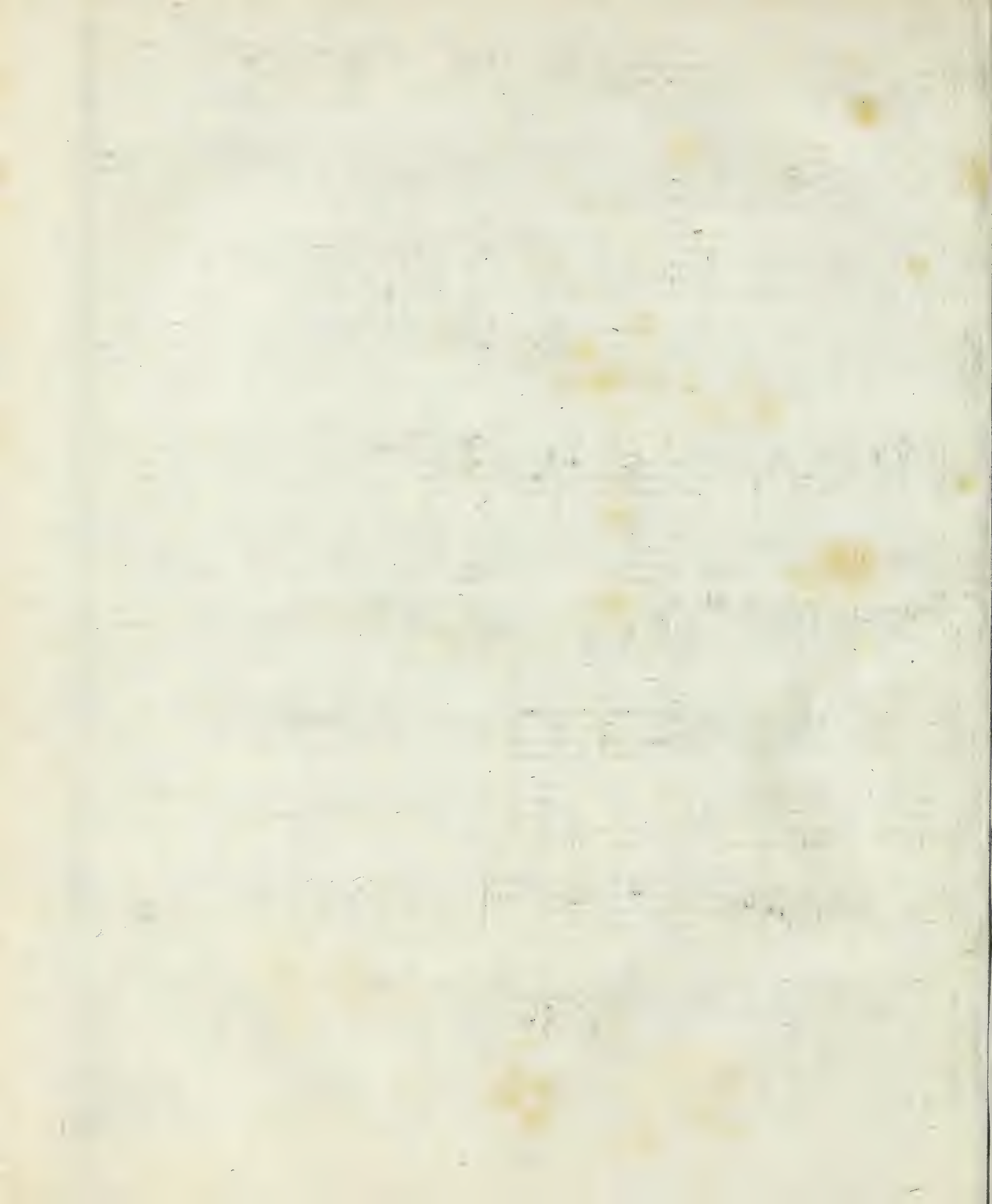






Tab. XXIII


Fig.1.
f.2.
f.3
f.4
claus. form. ficta. ficta.
f.5.
Tab. XXIV





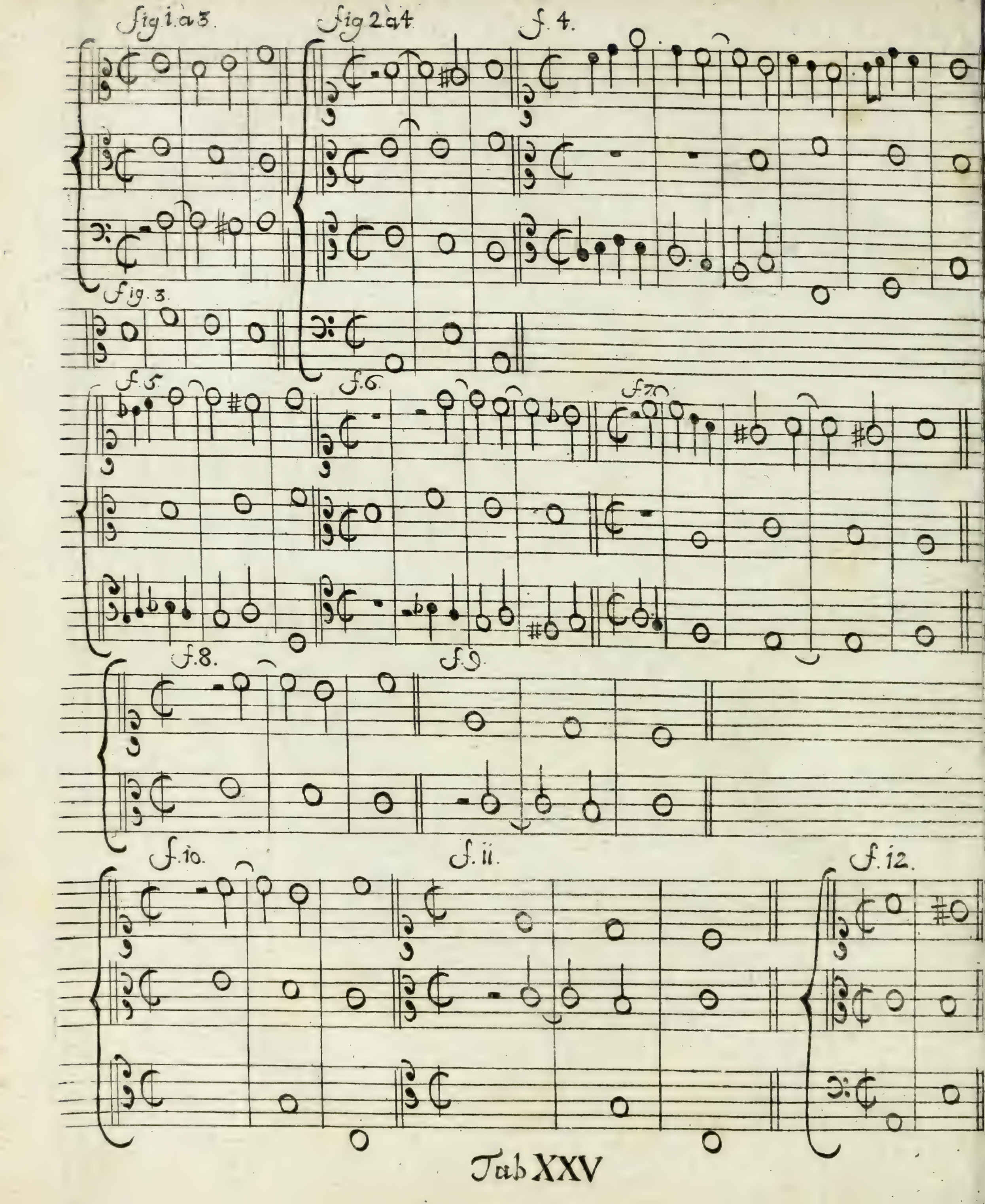
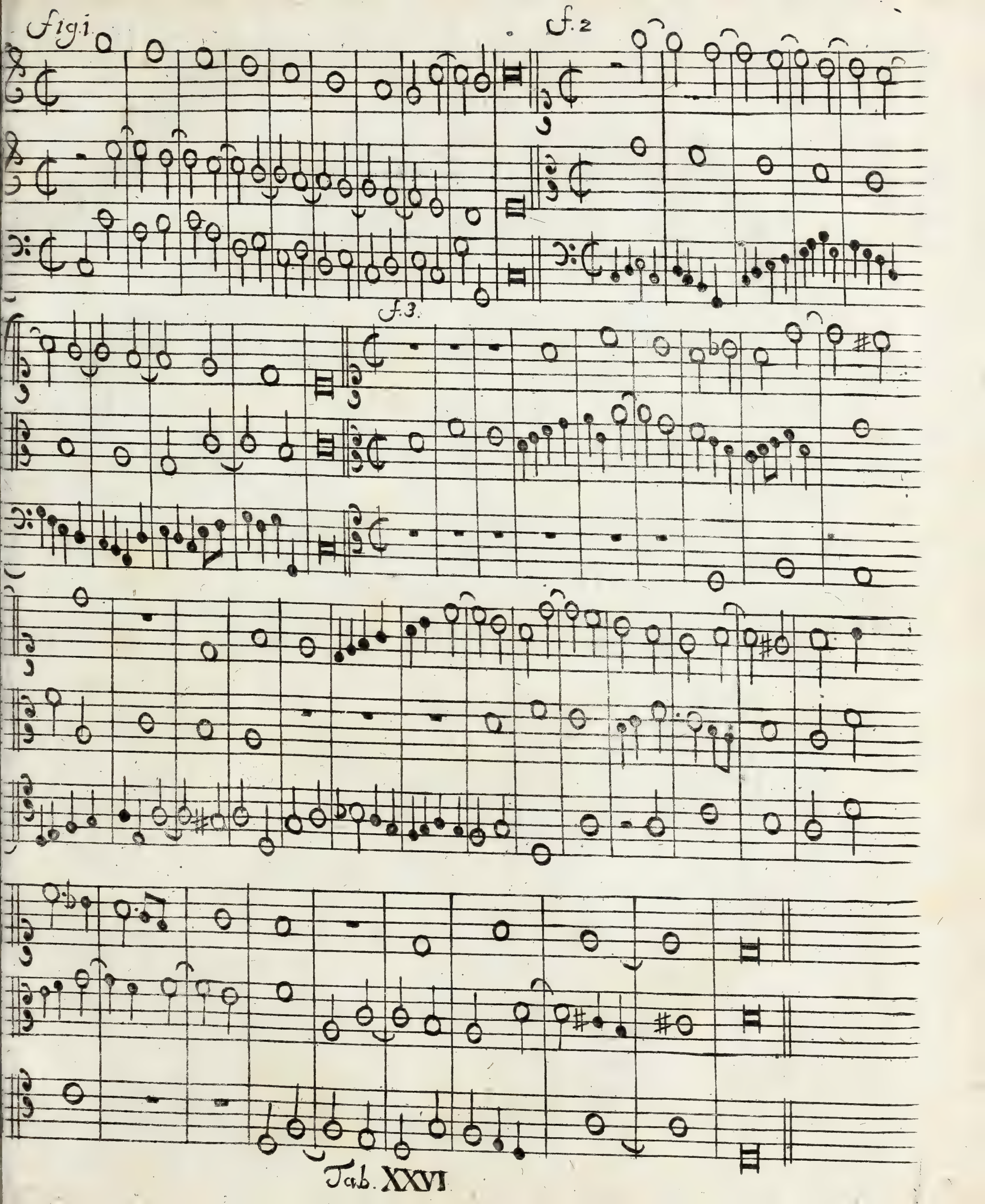
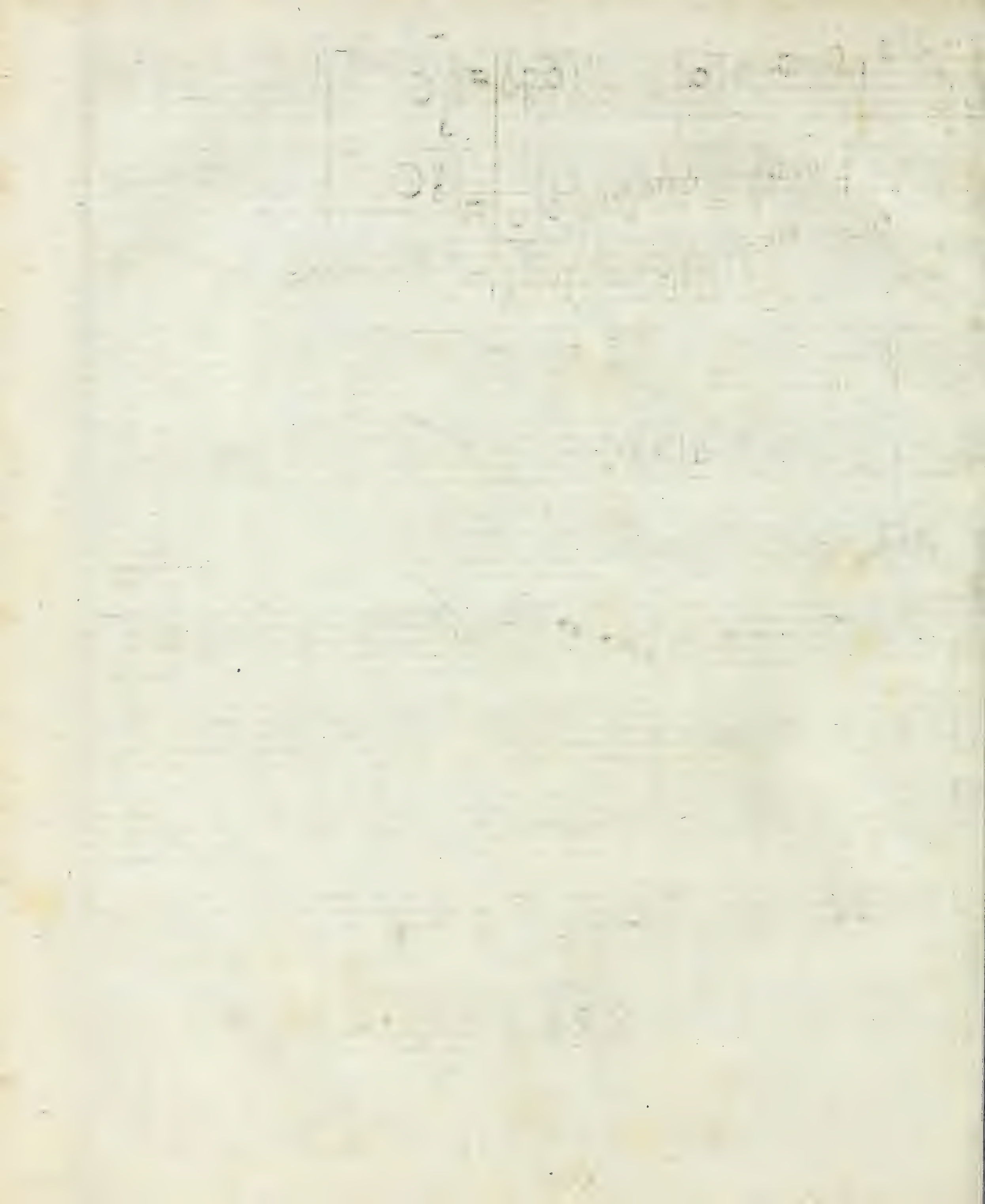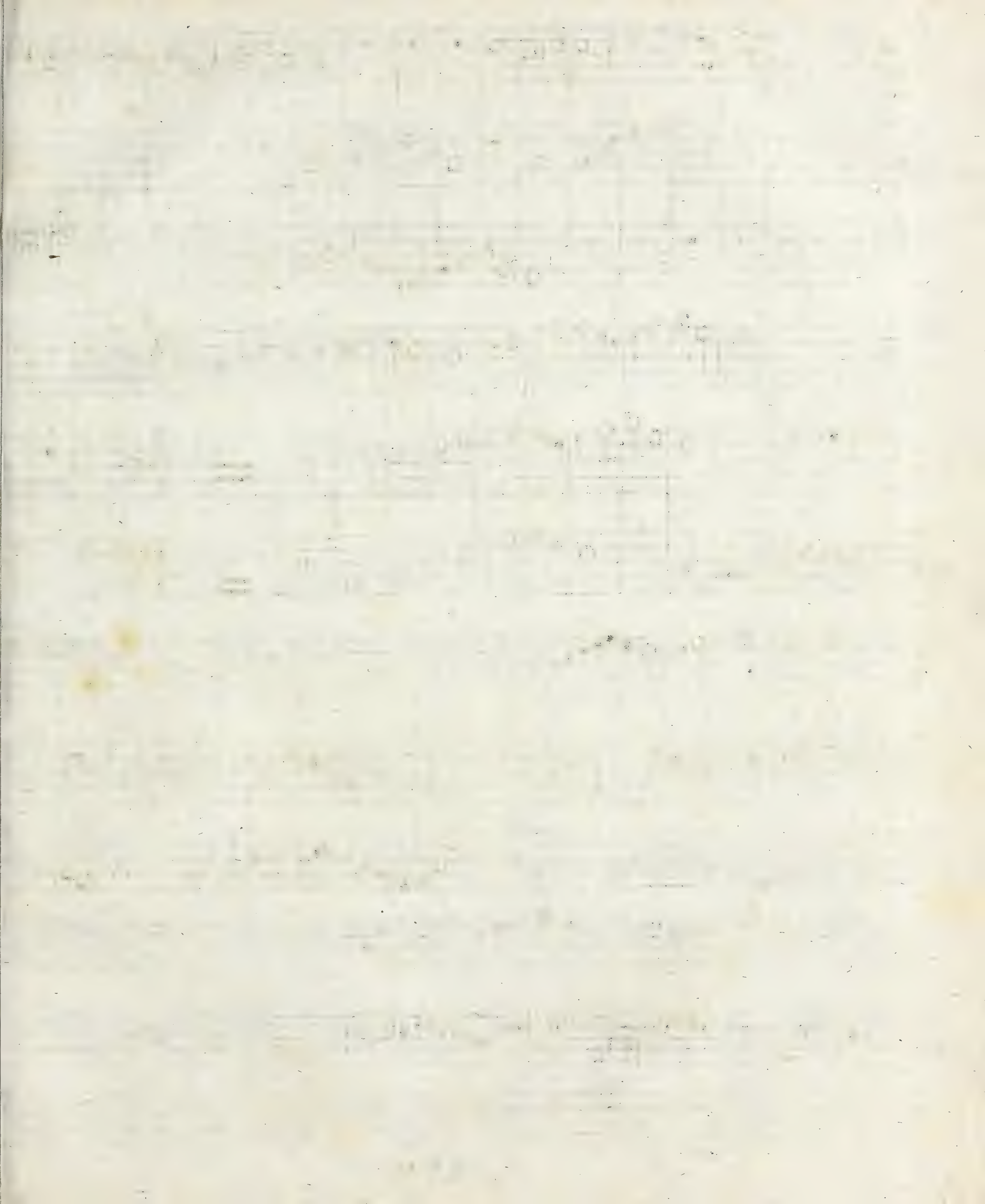
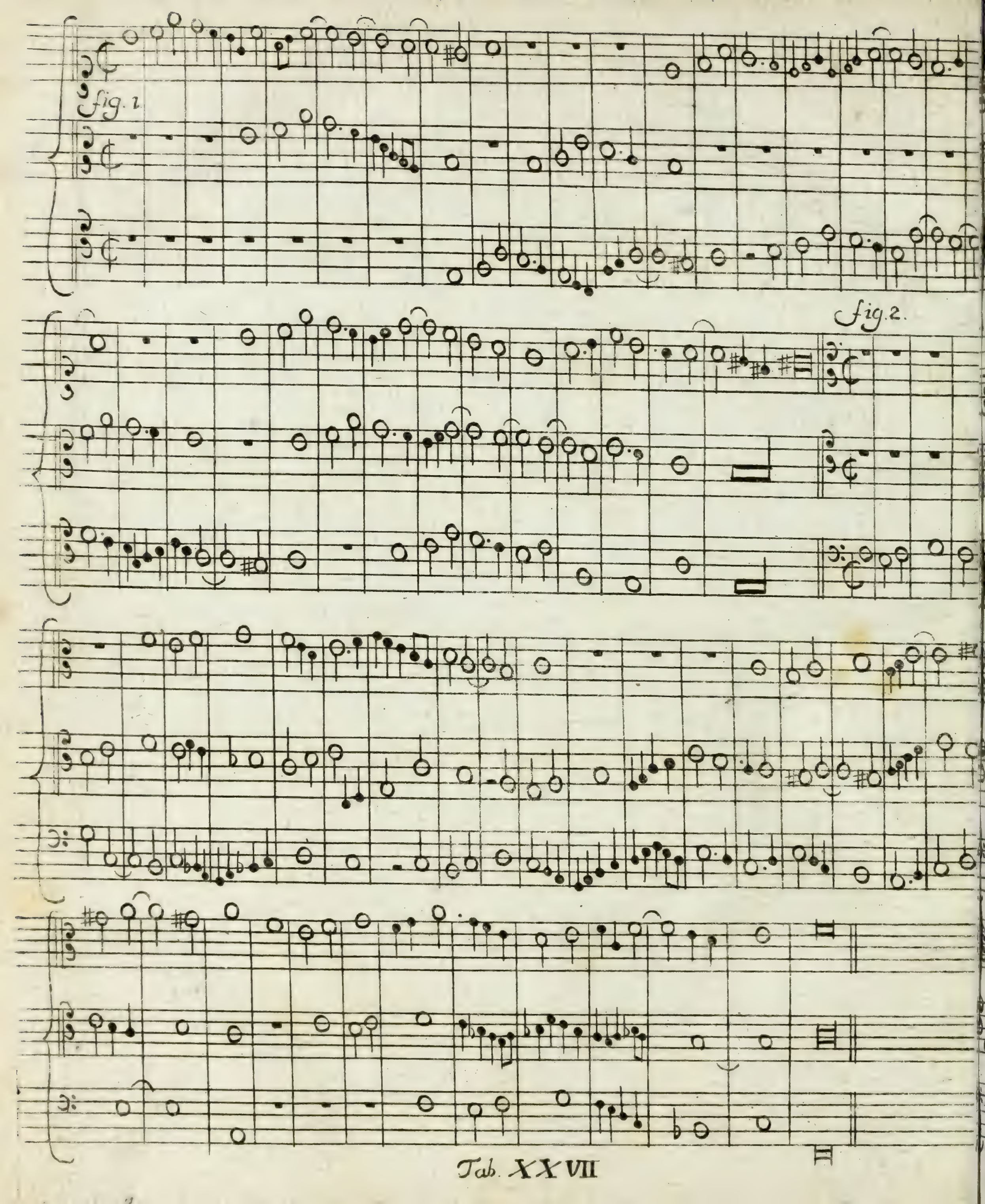


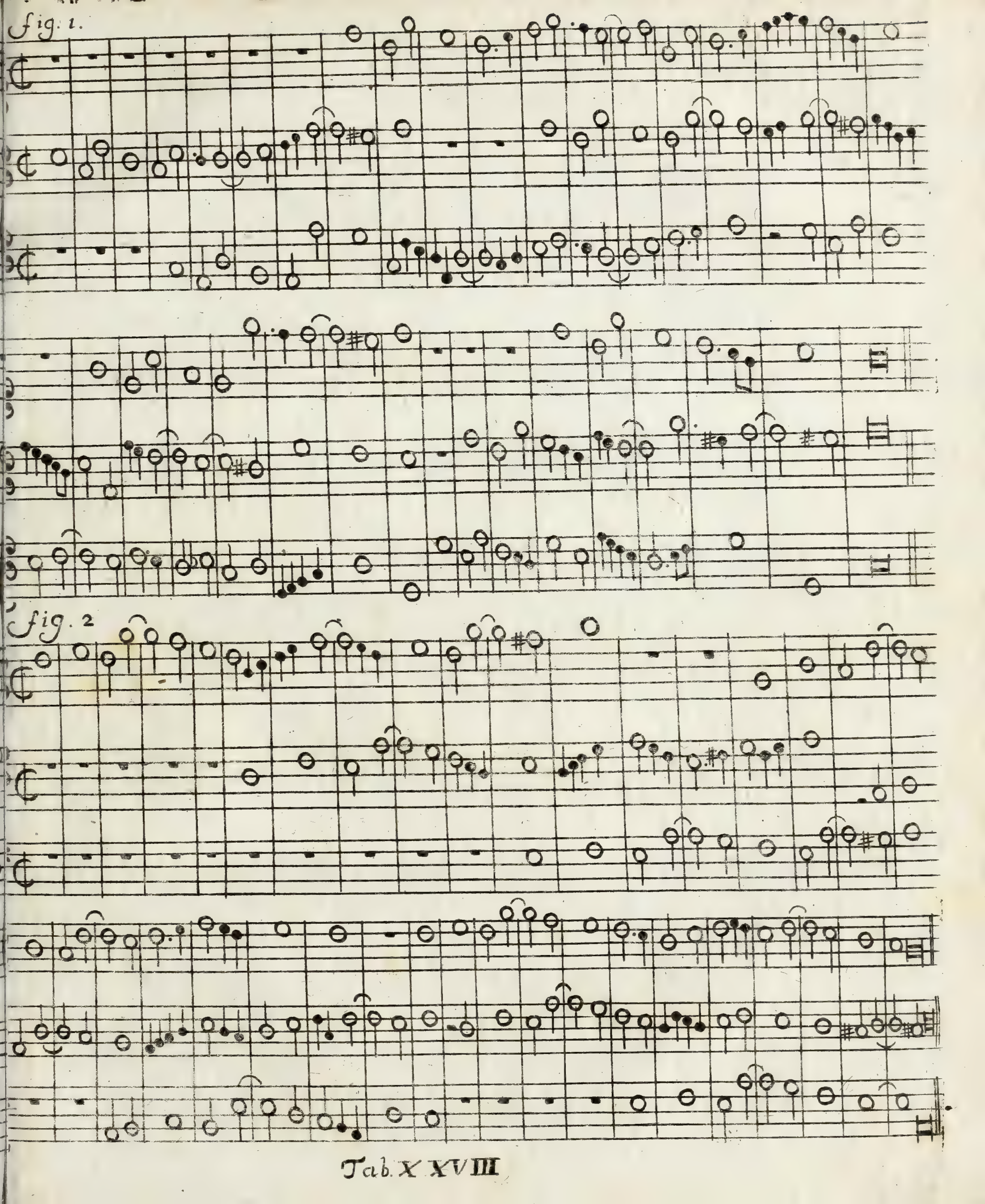
fig 1. a 3.
fig 2. a 4.
f. 4.
fig. 3.
f. 5.
f. 6.
f. 7.
f. 8.
f. 9.
f. 10.
f. 11.
f. 12.
Tab XXV
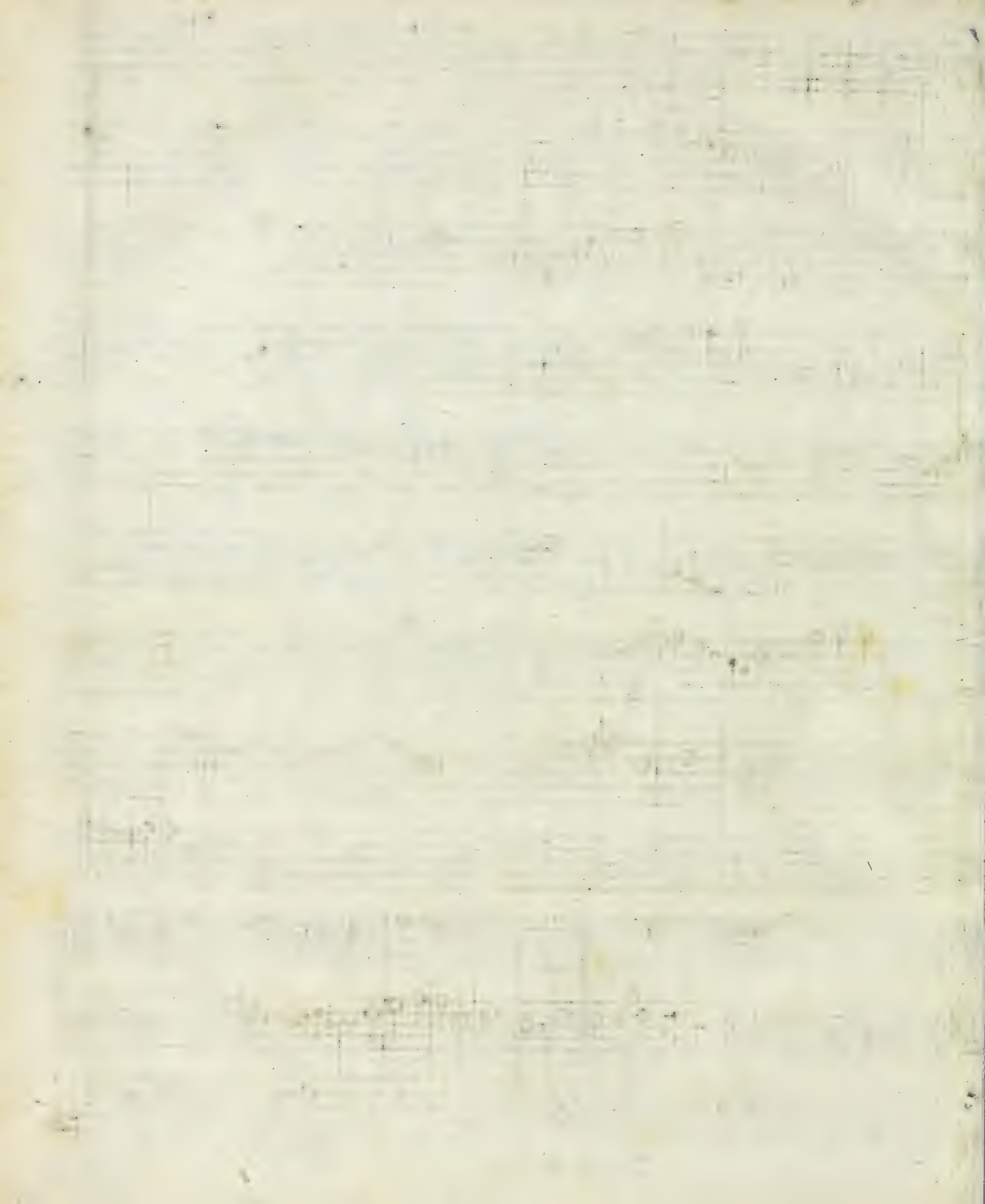

Fig. 1
f. 2
f. 3
Tab. XXVI
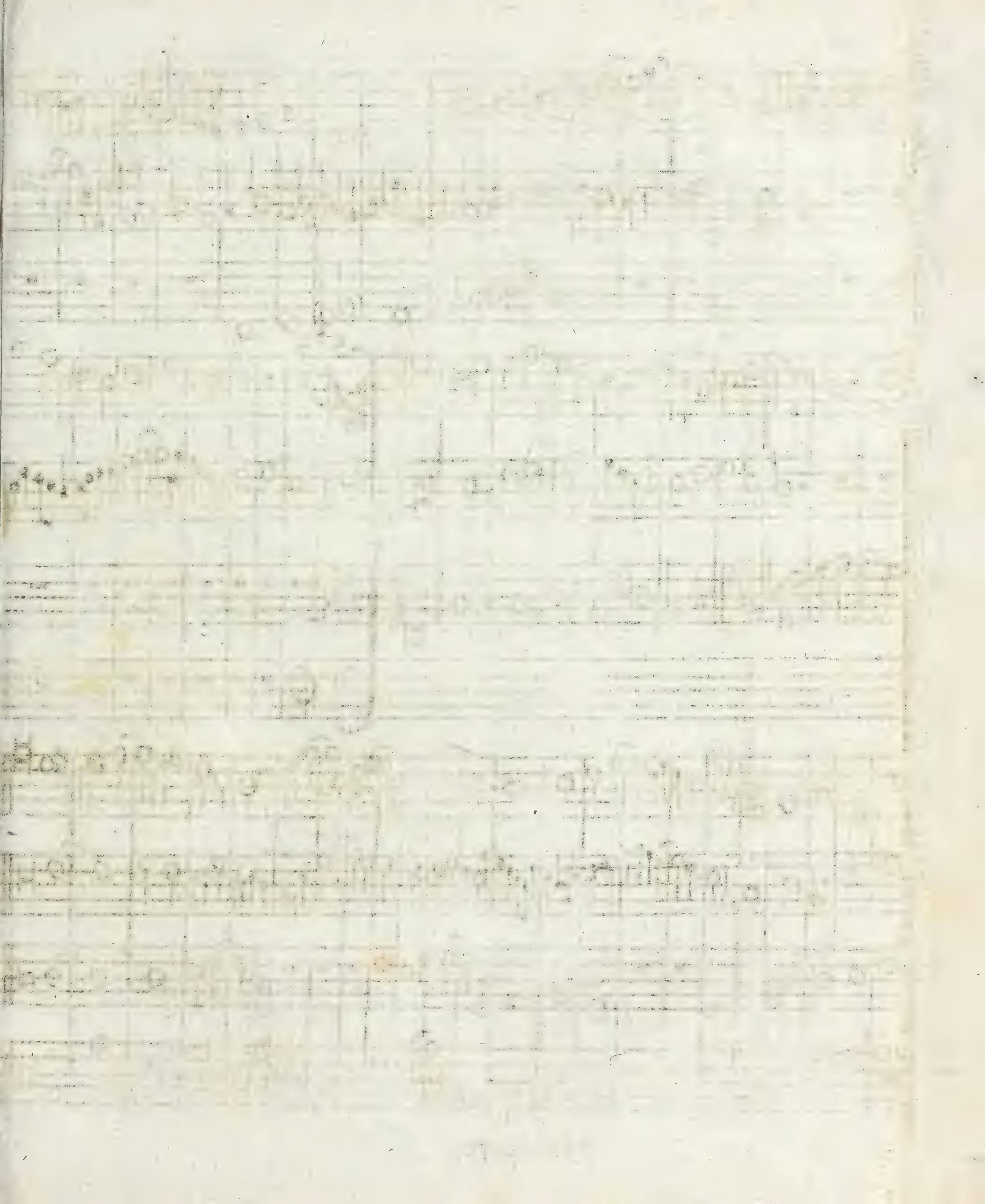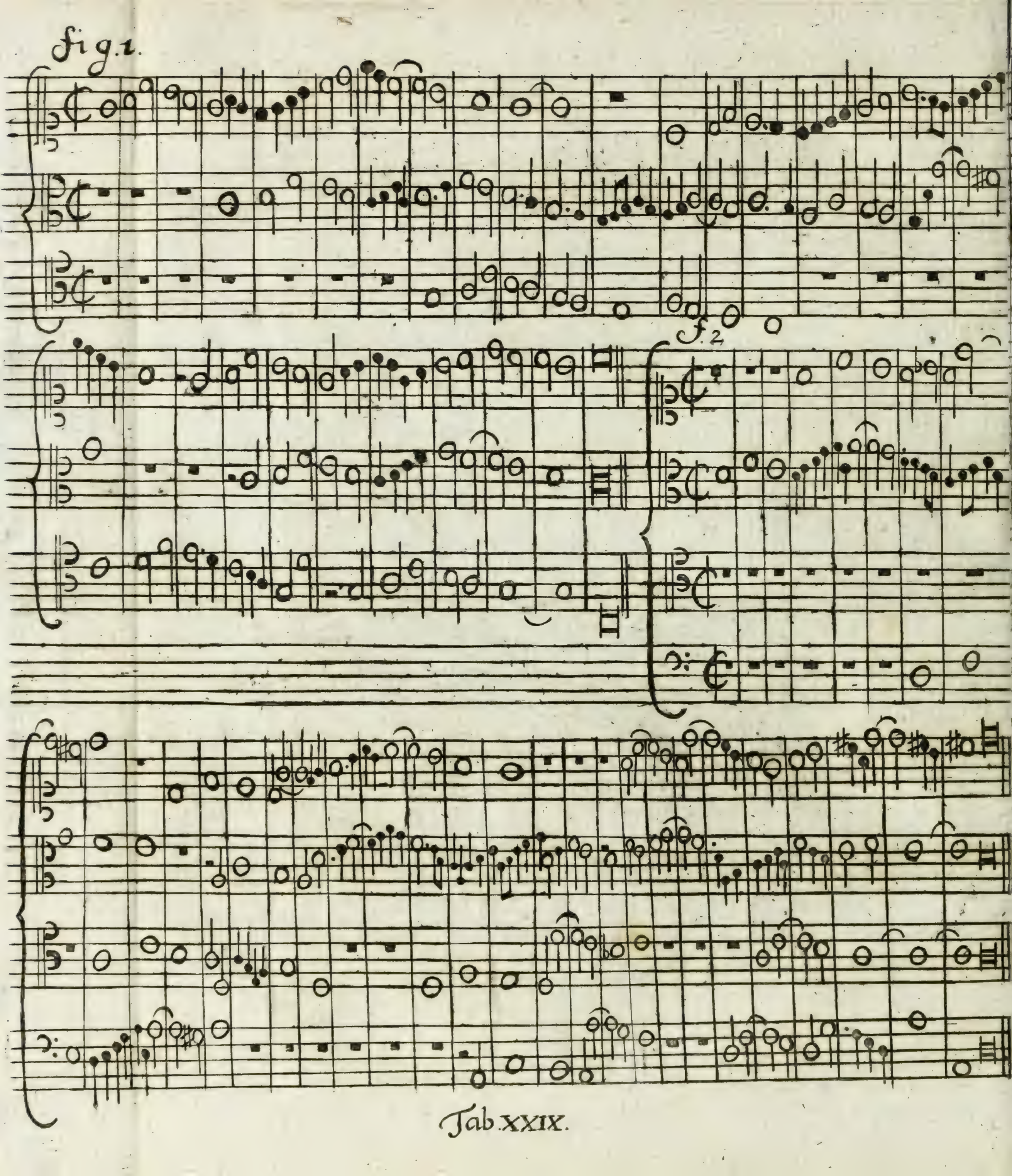





fig. 1
fig. 2
Tab. XXVII
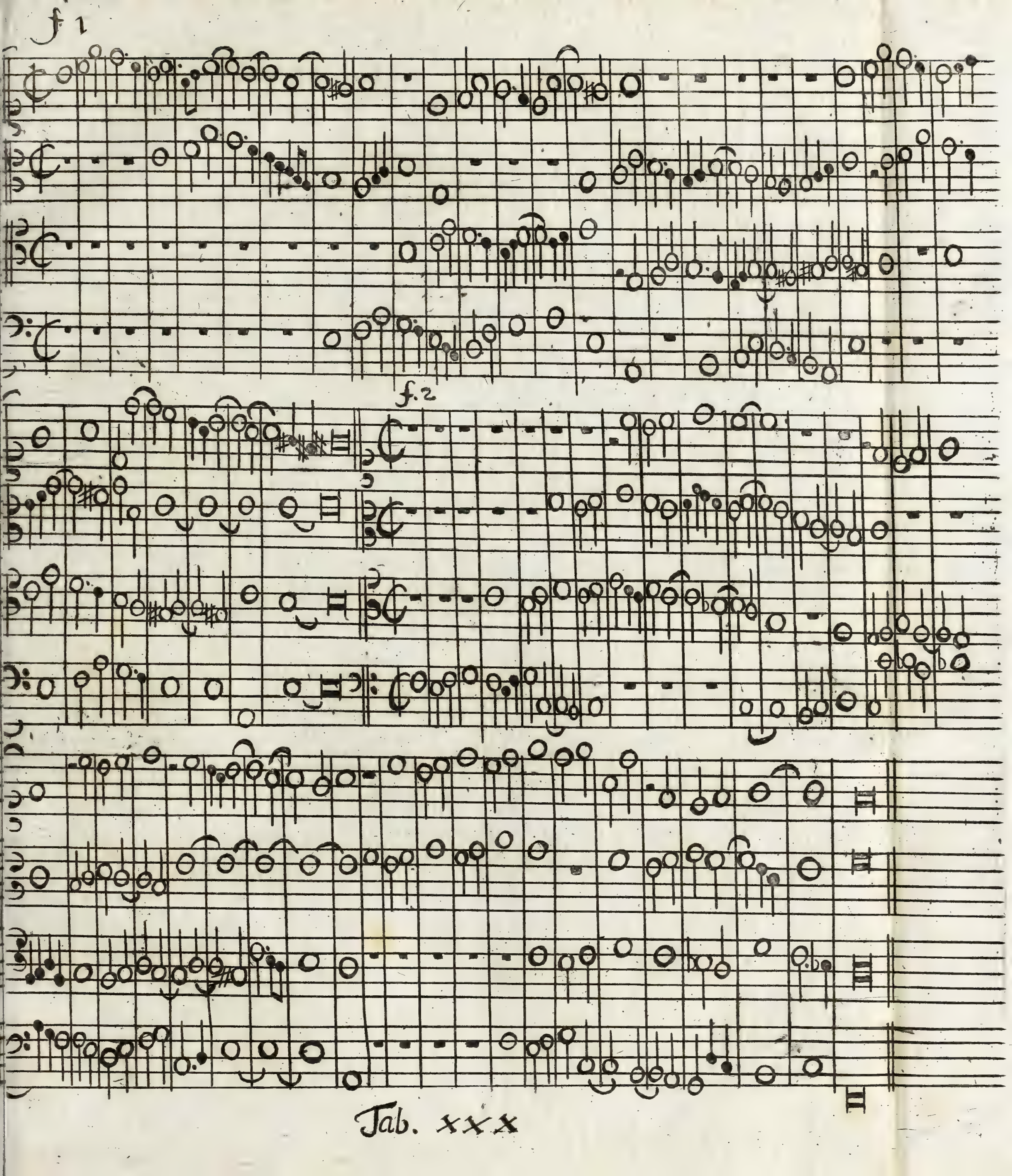

Fig. 1.
Fig. 2
Tab. XXVIII
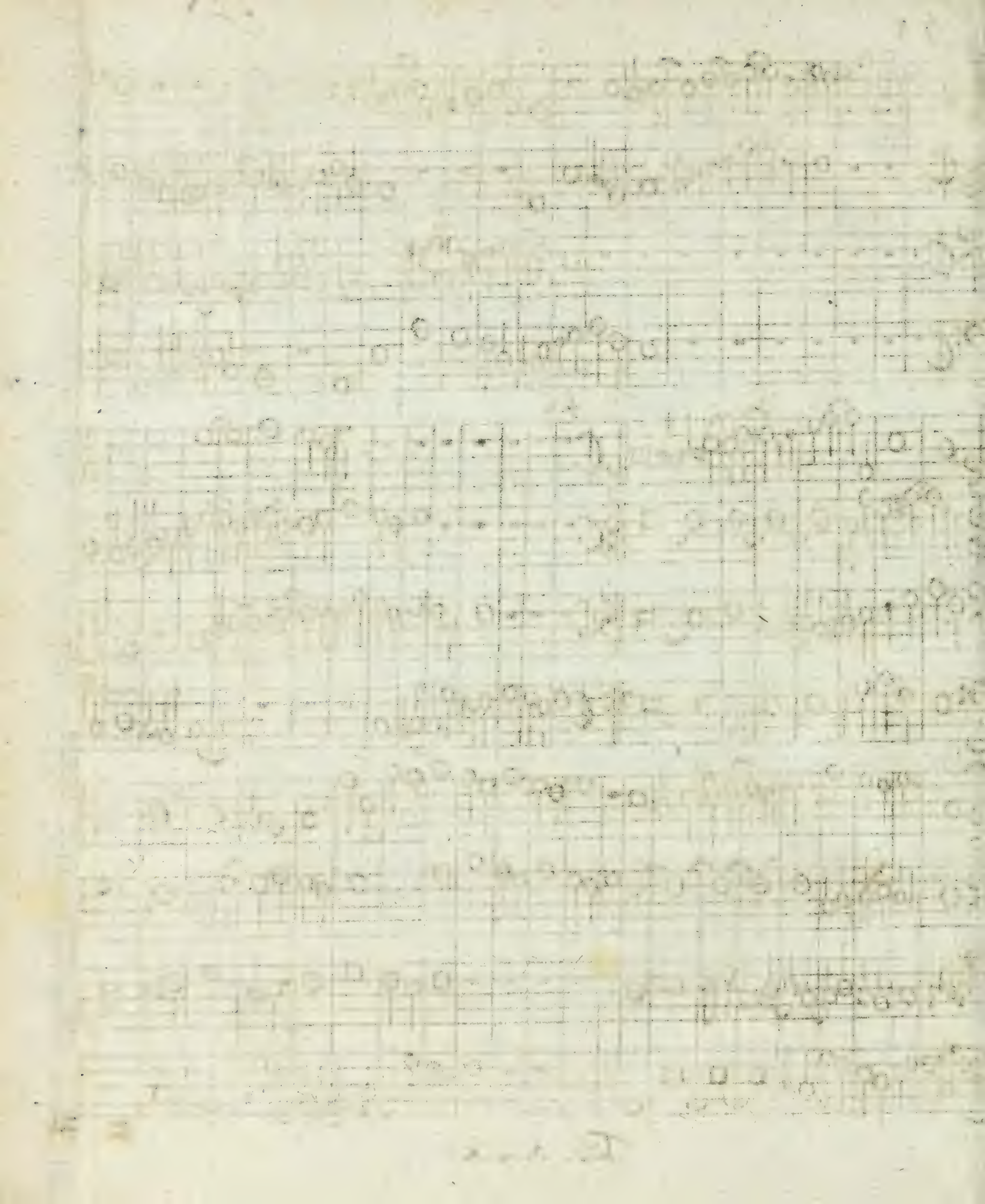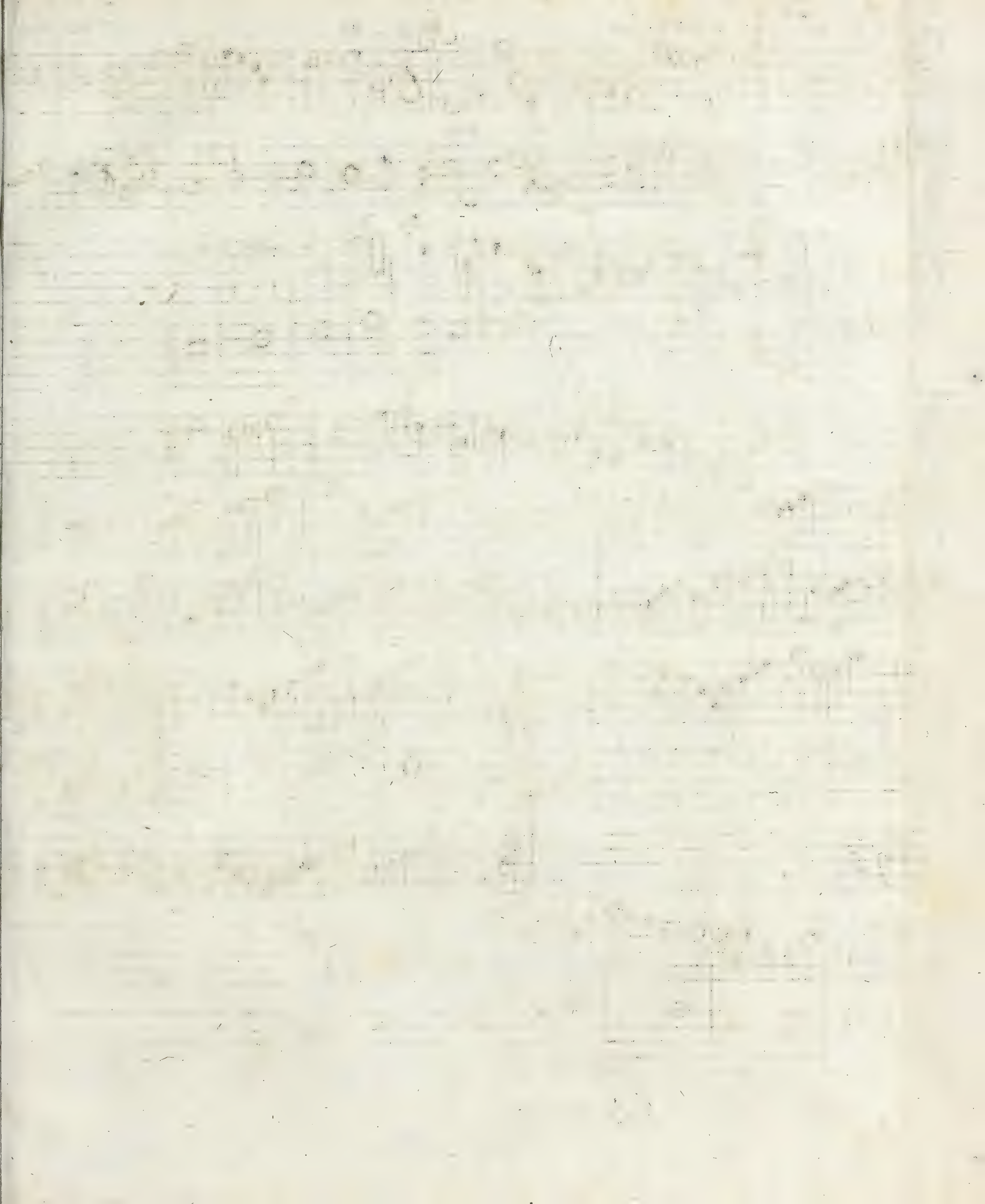




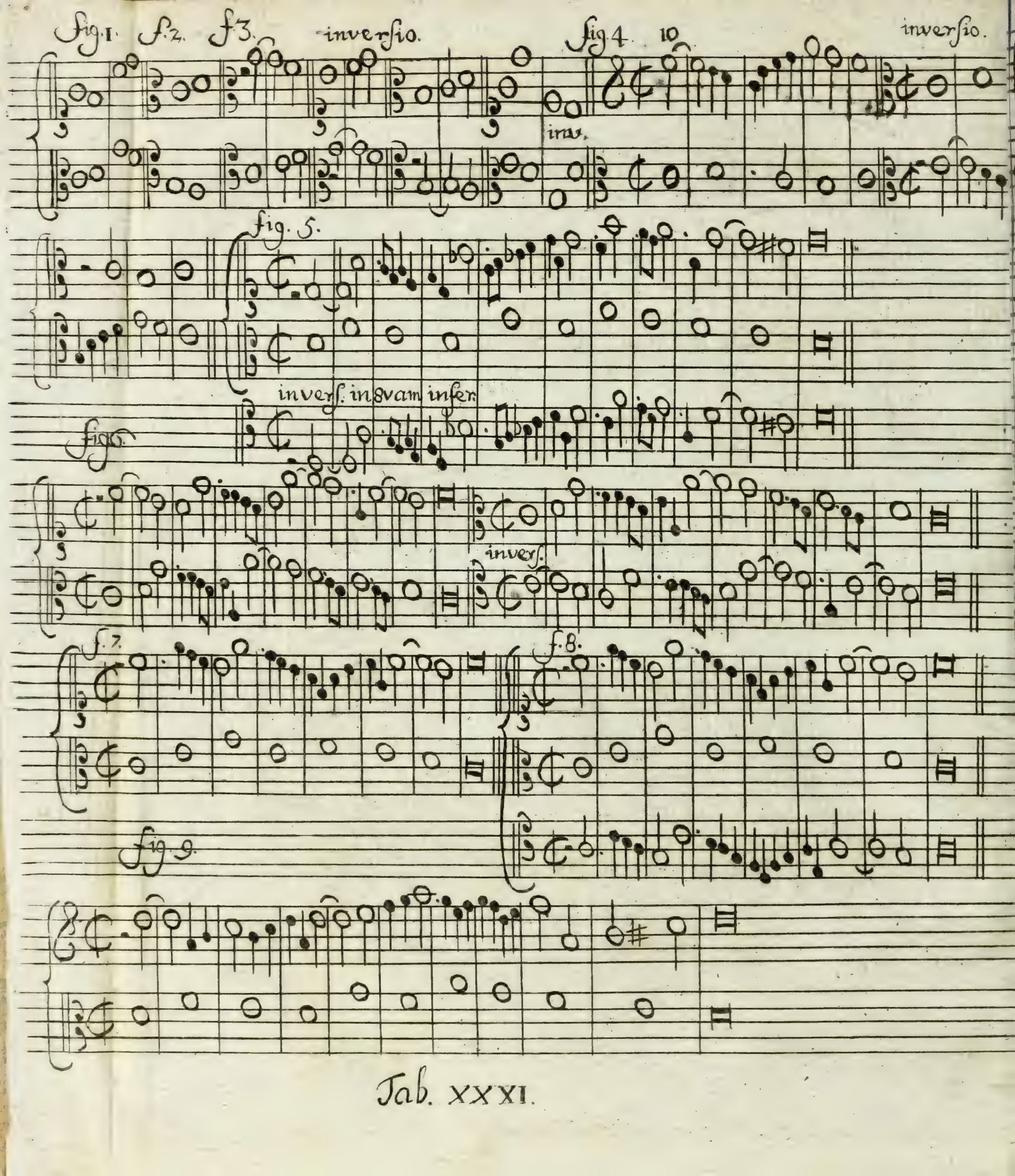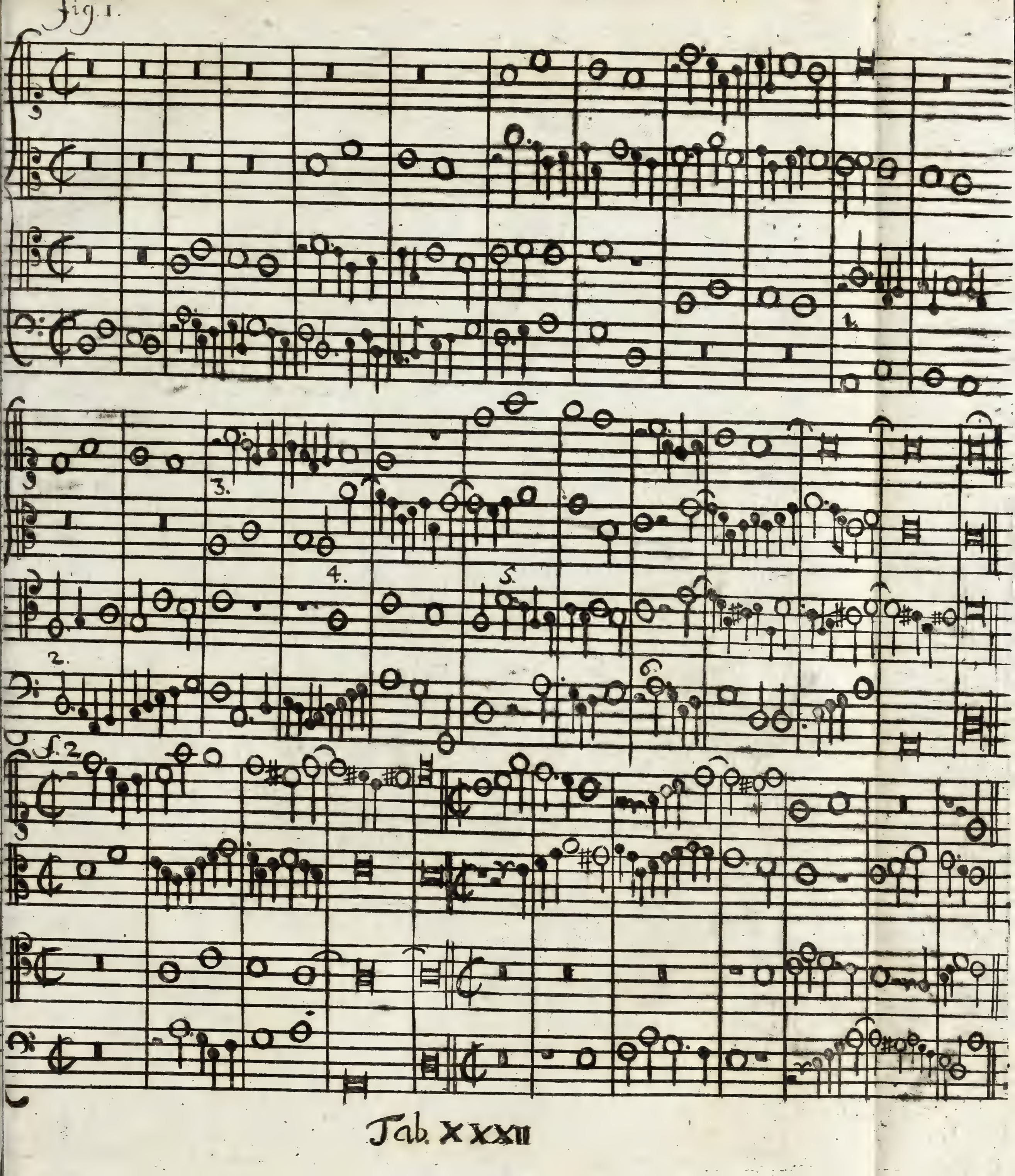


Tab. XXIX.


f 1
f. 2
Tab. XXX
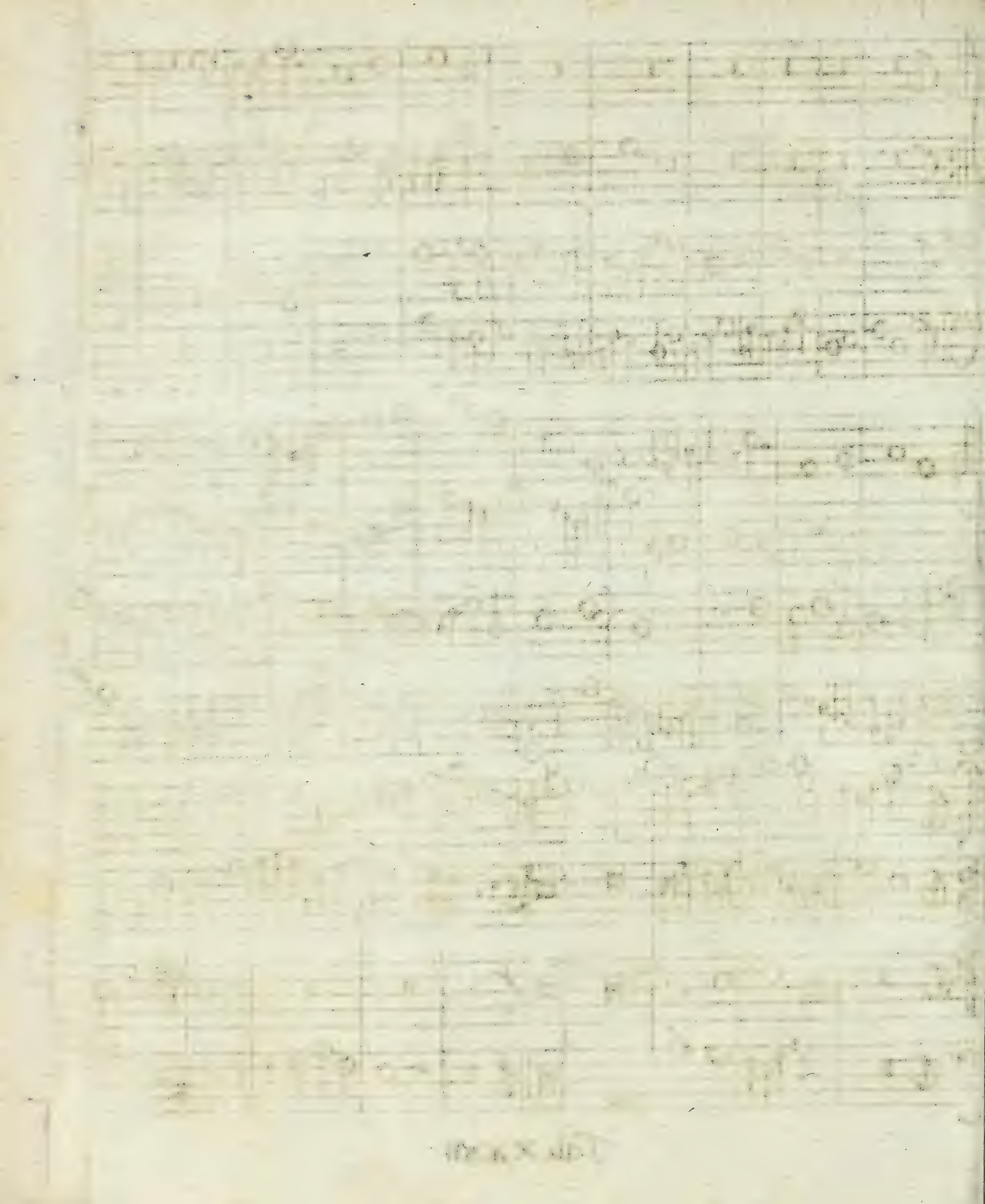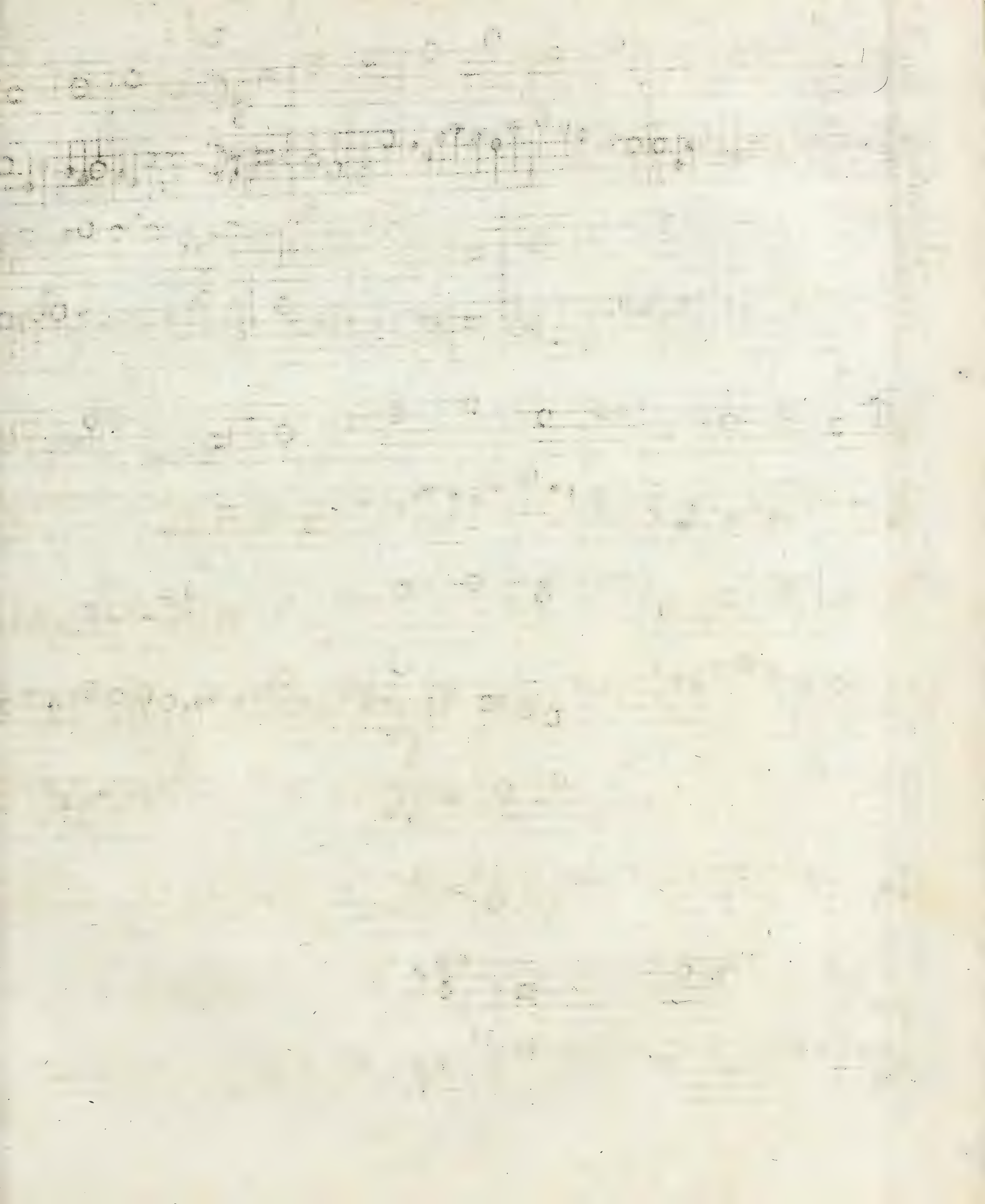




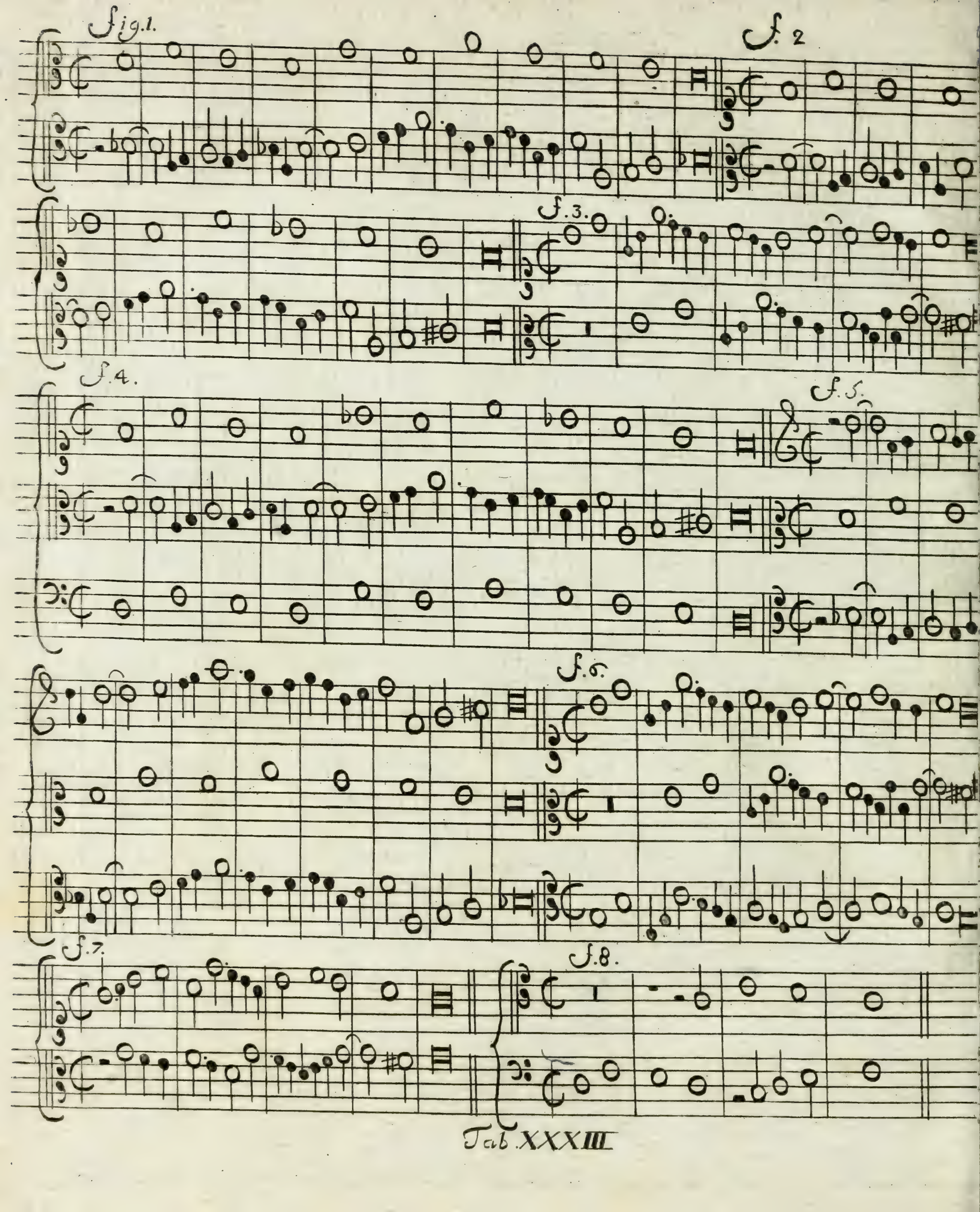

Fig. 1.
f. 2.
f 3.
inversio.
Fig 4.
10
inversio.
inv.
fig. 5.
invers. in 8vam infer.
fig 6.
invers.
f. 7.
f. 8.
fig. 9.
Tab. XXXI.

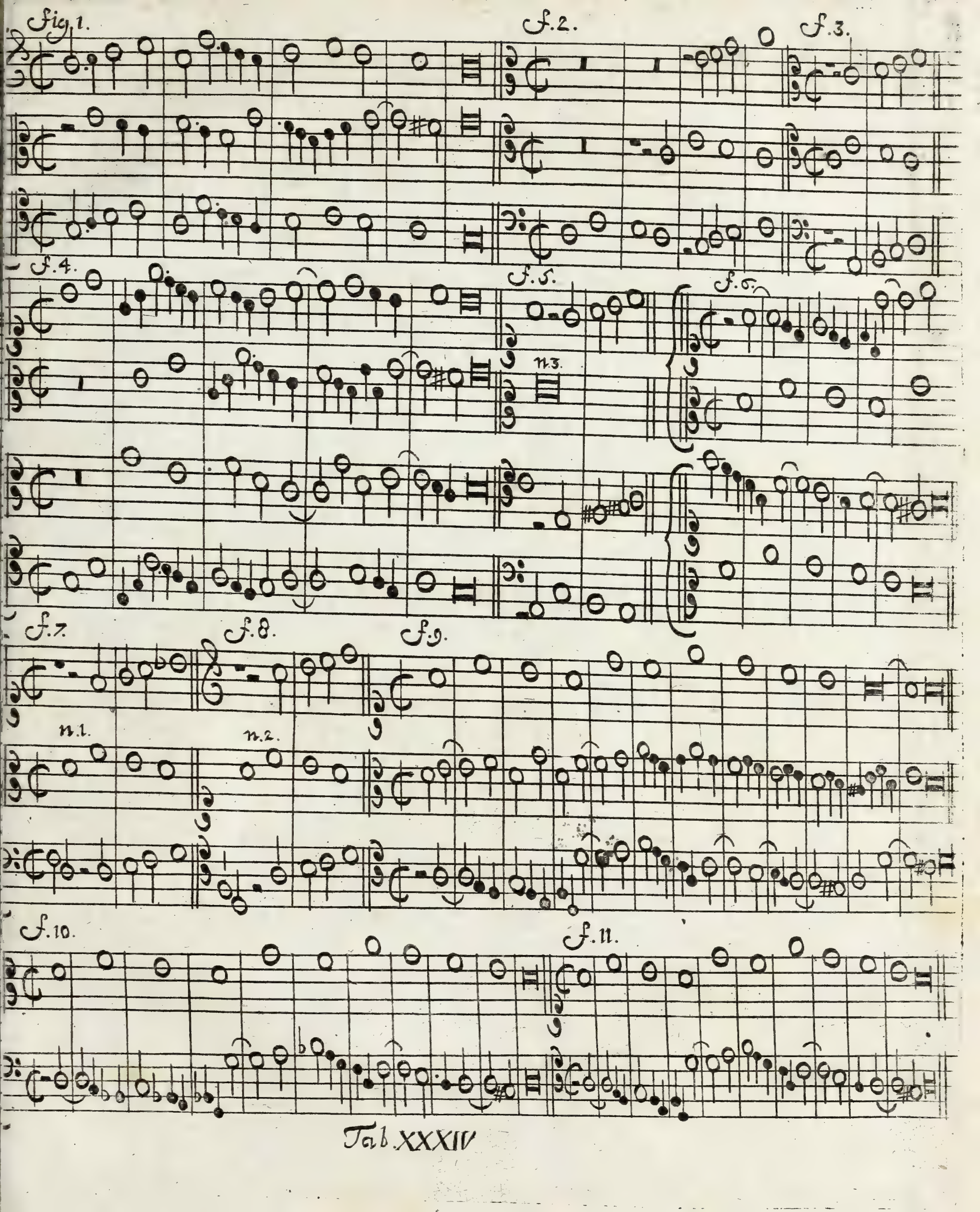


Tab. XXXII

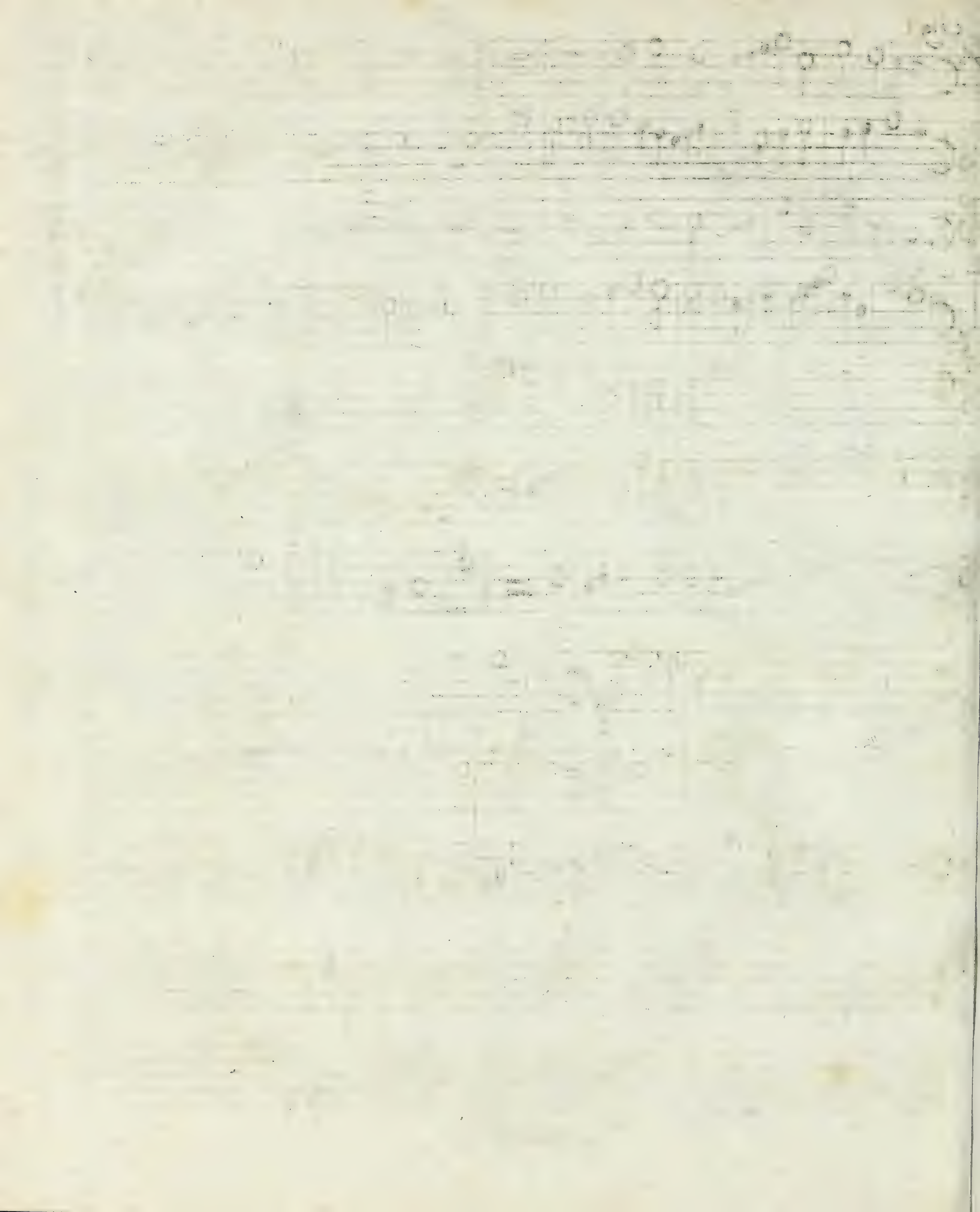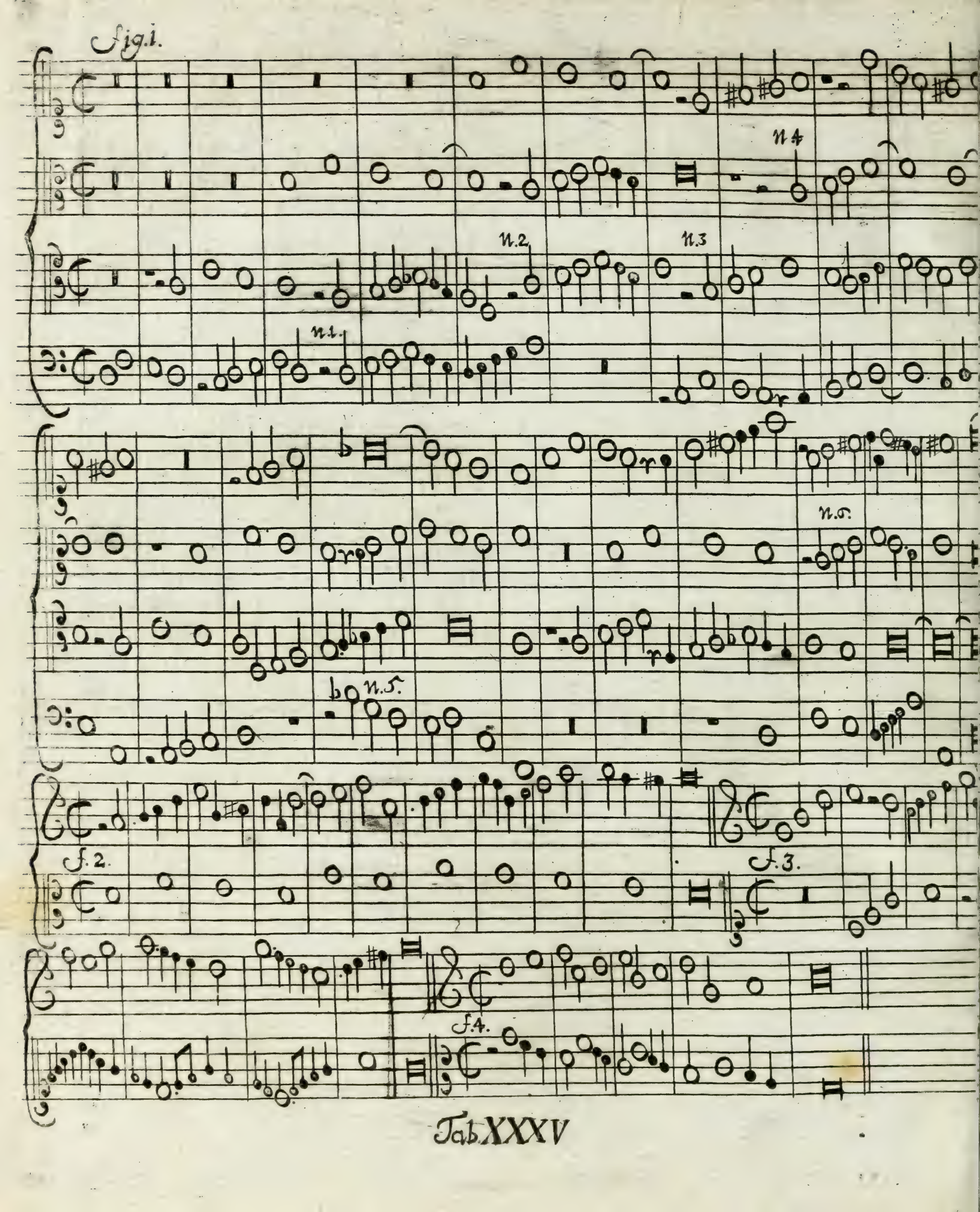





Fig.1.
f. 2
f. 3.
f. 4.
f. 5.
f. 6.
f. 7.
f. 8.
Tab. XXXIII



Tab. XXXIV
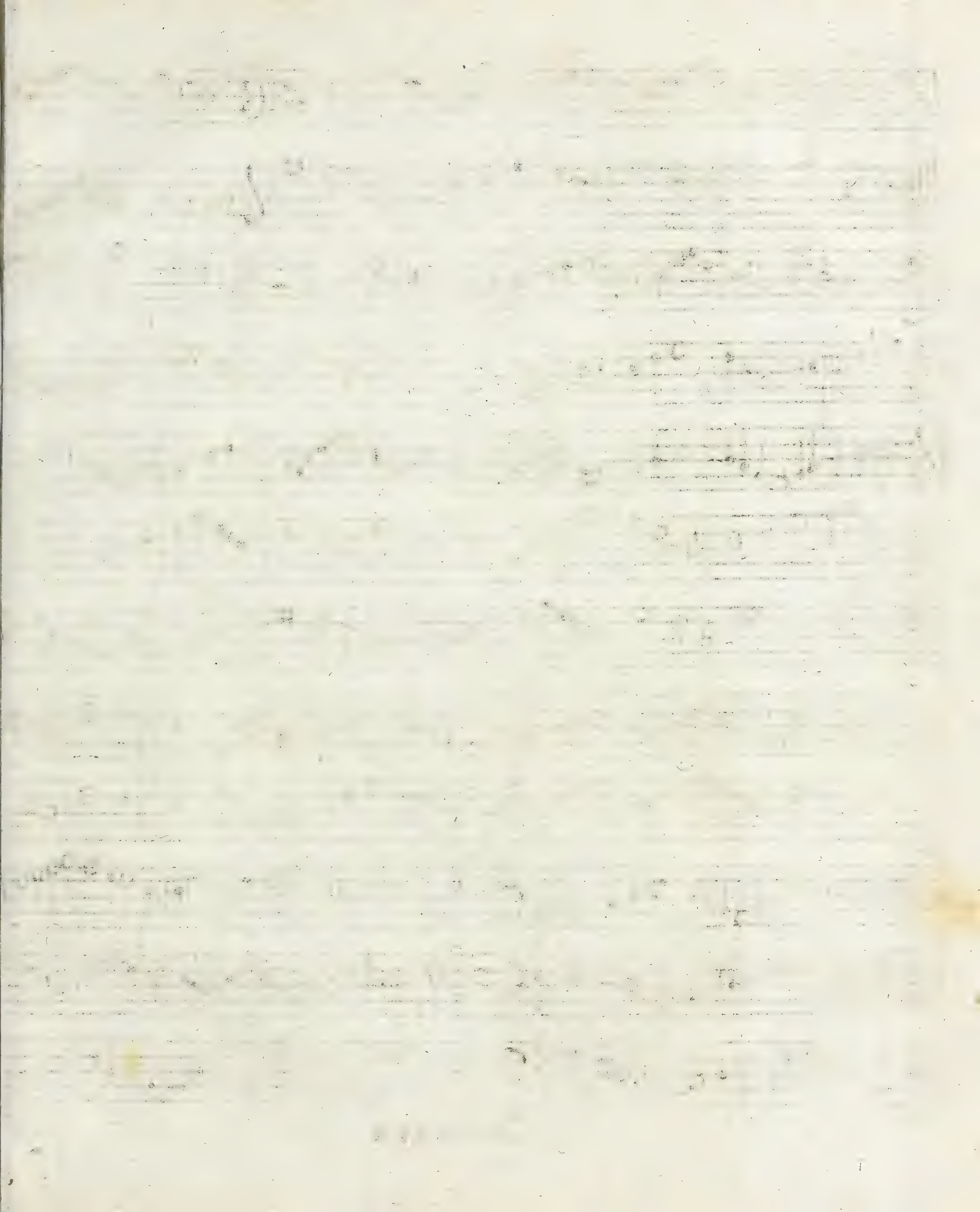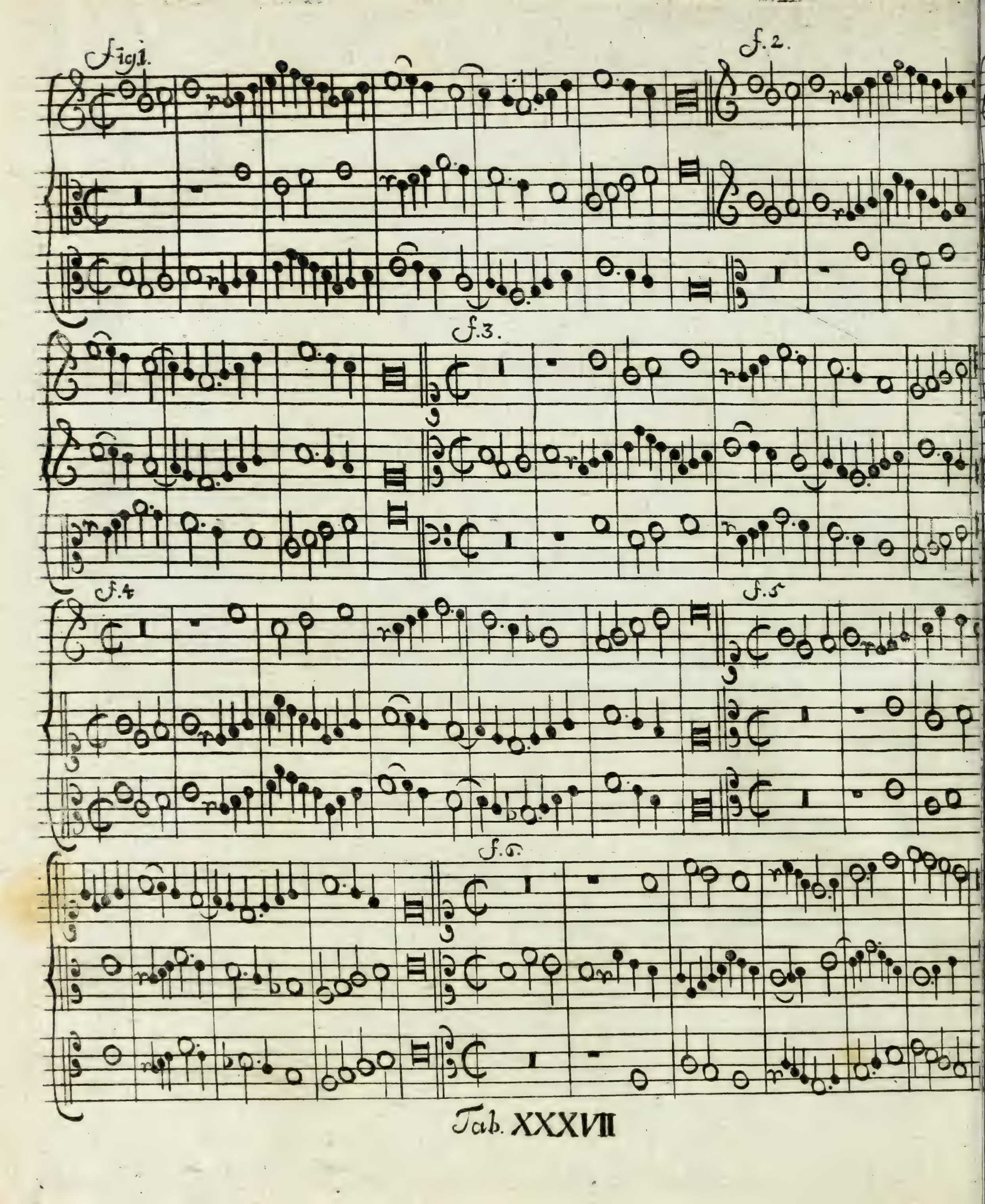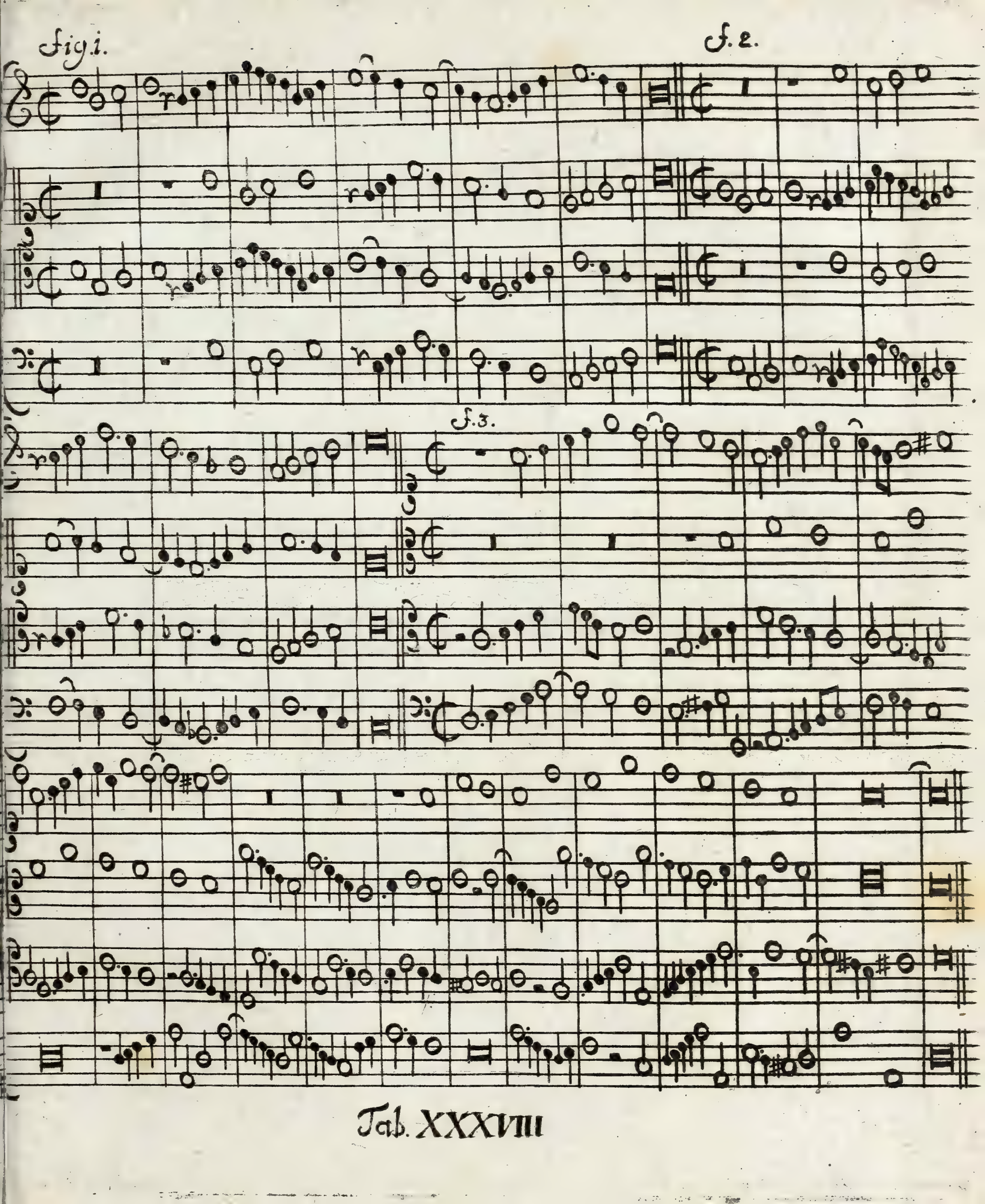


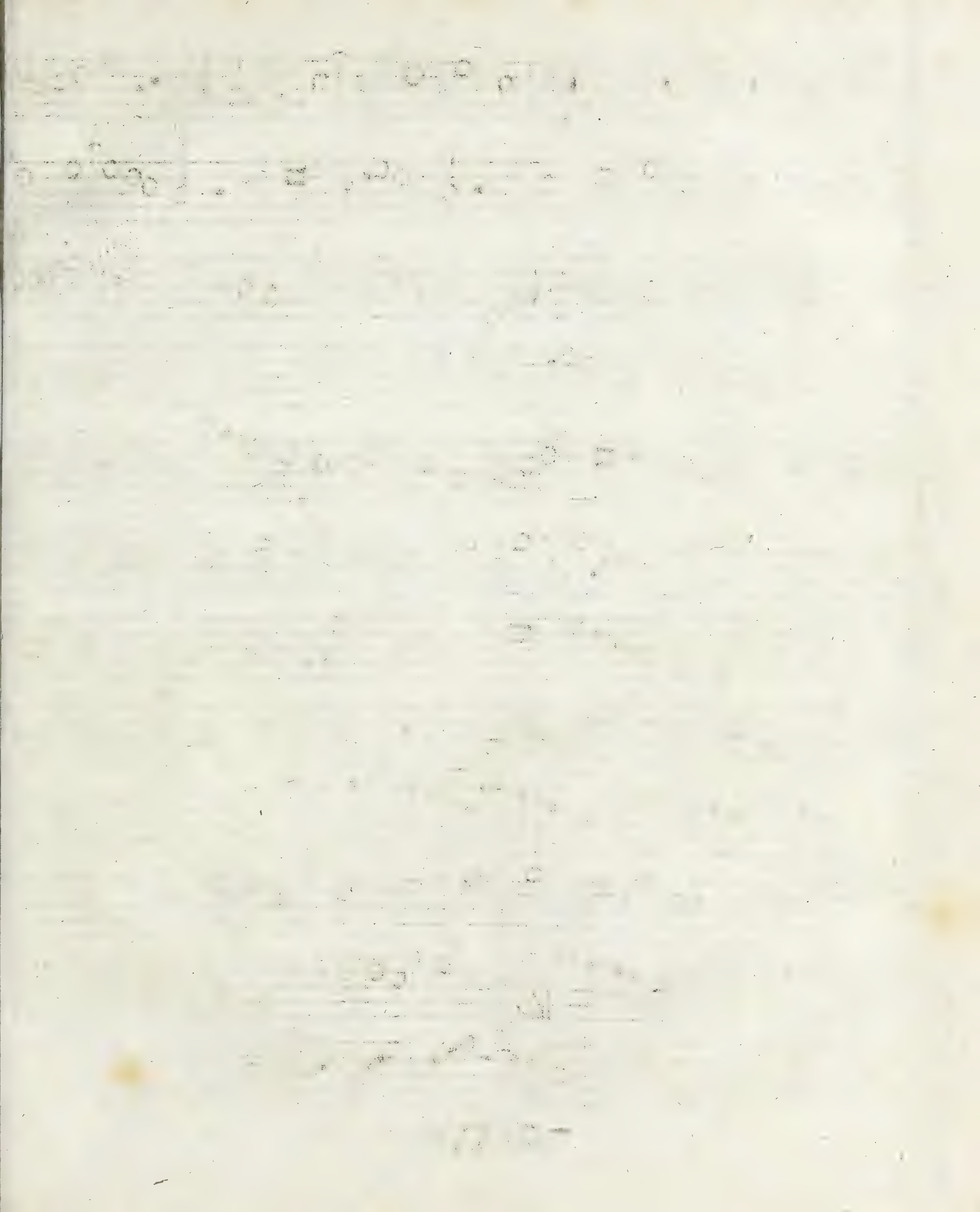
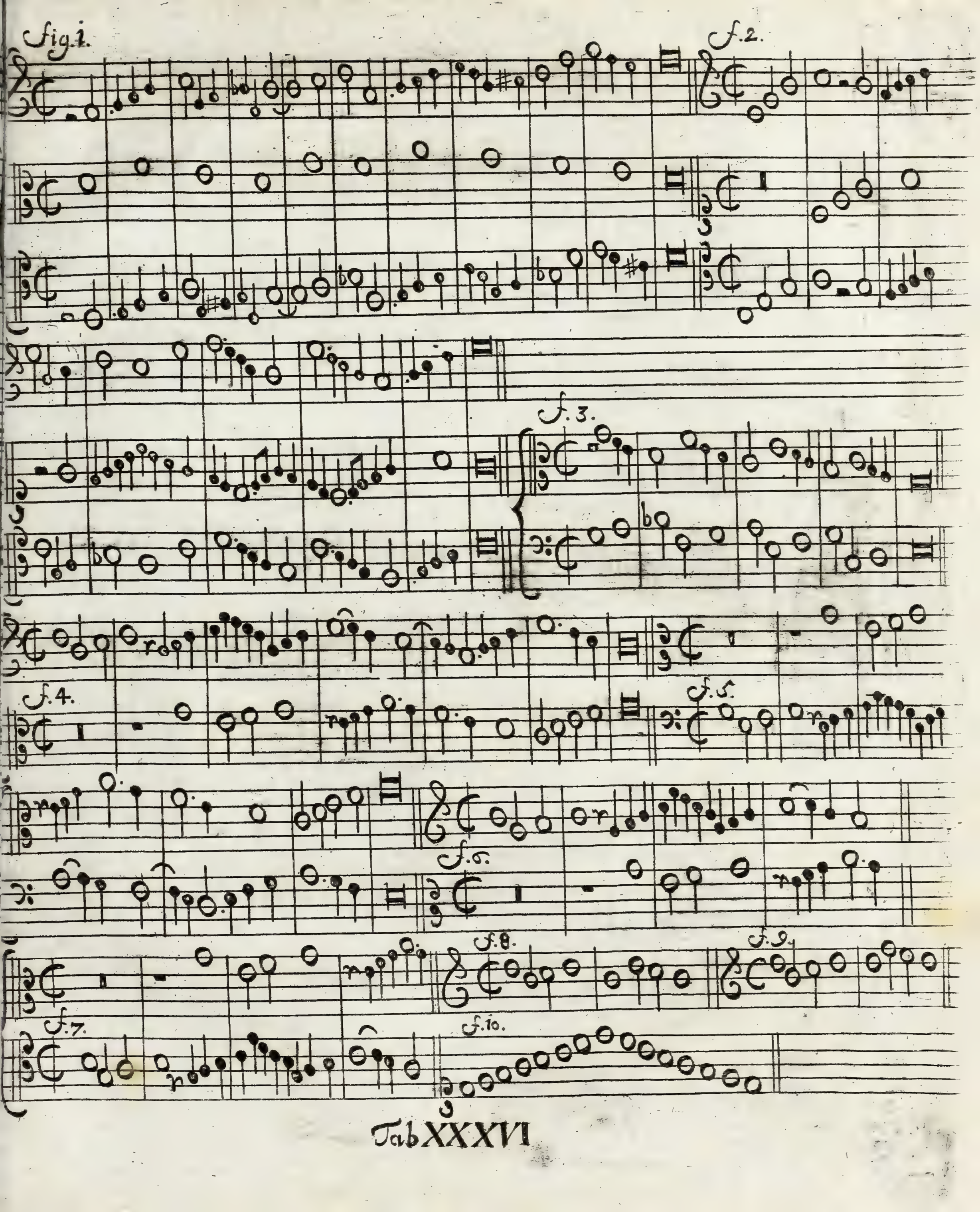



Fig.1.
n.4
n.2
n.3
n.1.
n.5.
n.5.
f.2.
f.3.
f.4.


Fig. 1.
f. 2.
f. 3.
f. 4.
f. 5.
f. 6.
f. 8.
f. 9.
f. 7.
f. 10.
Tab XXXVI

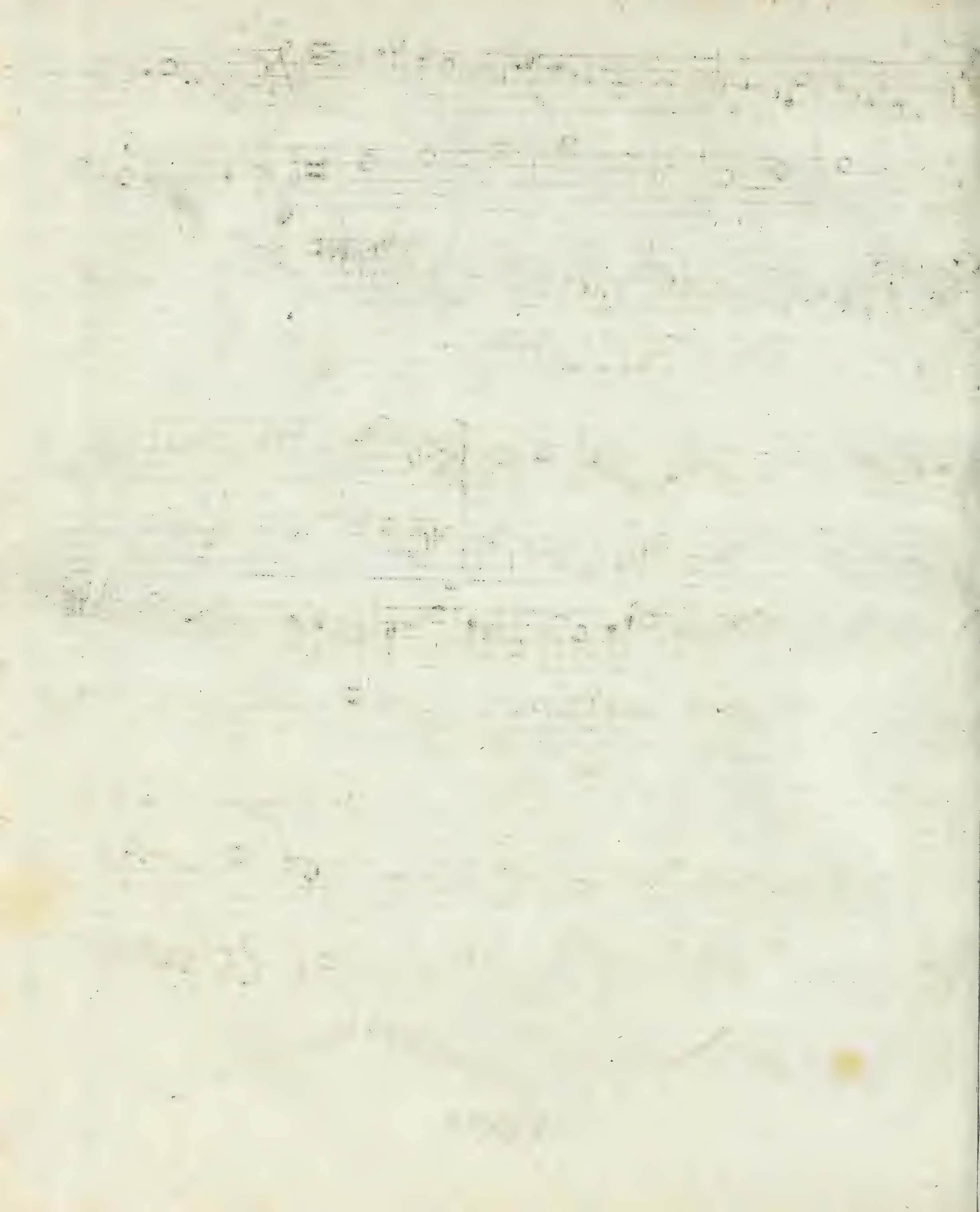
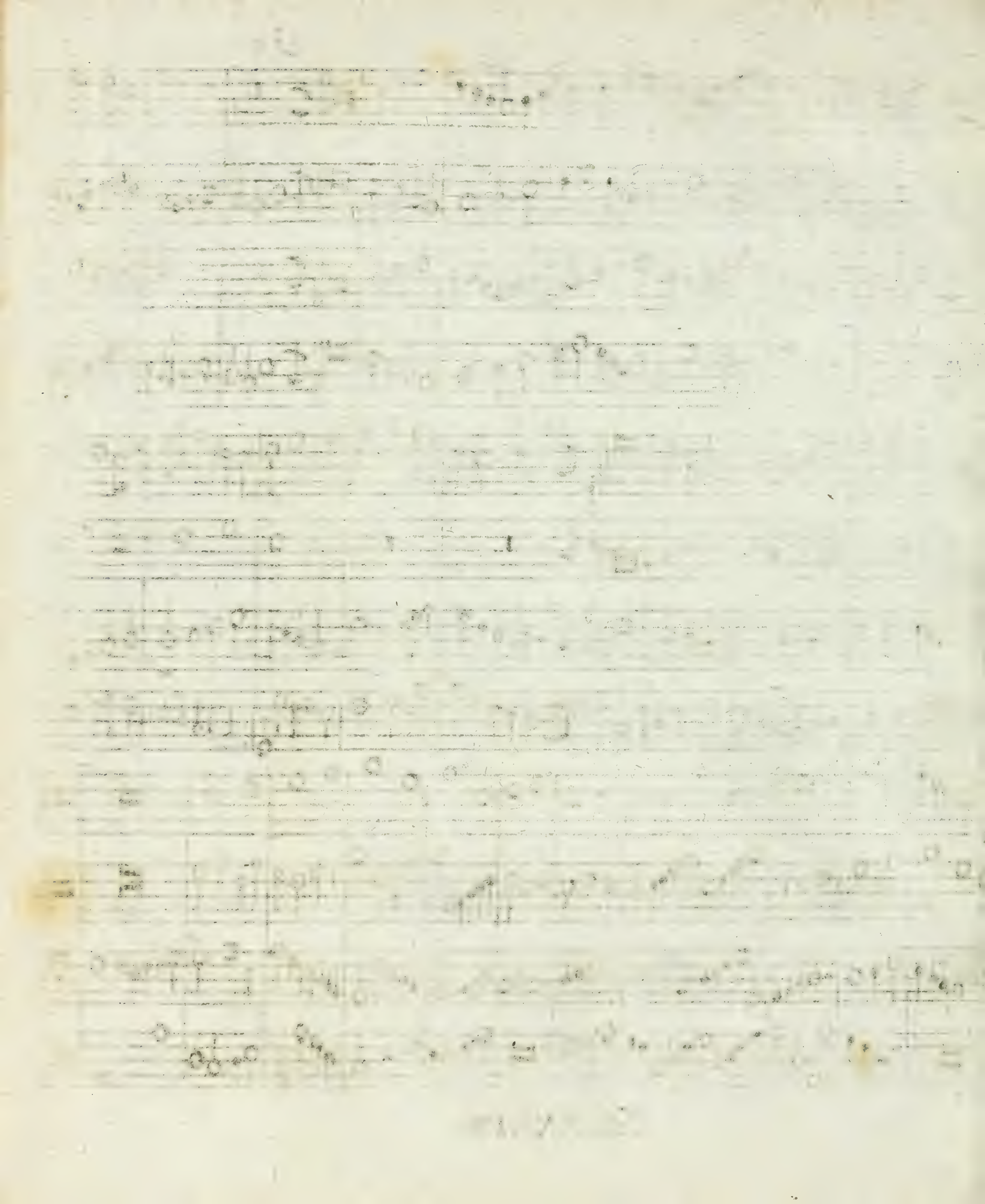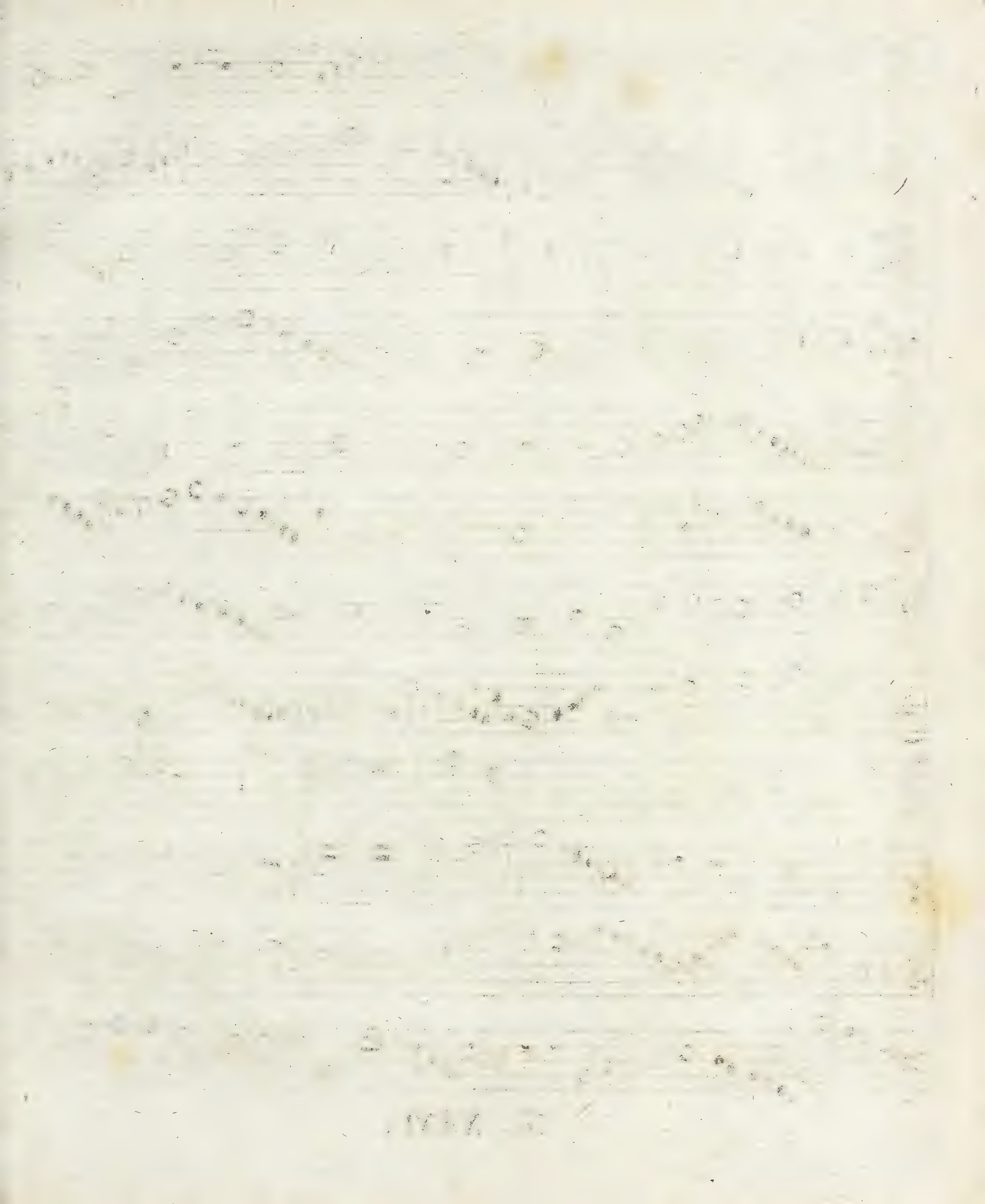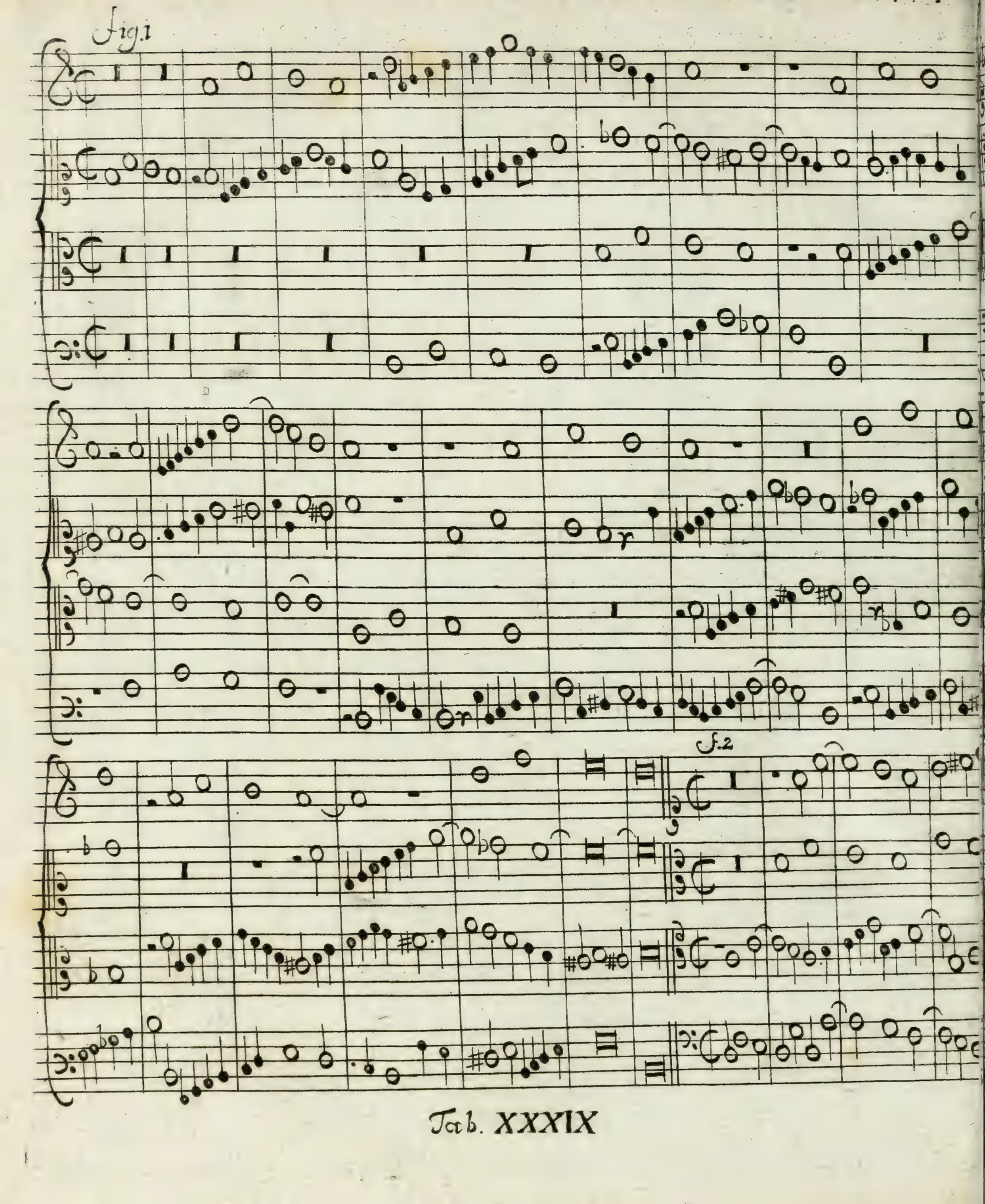





Fig. 1.
f. 2.
f. 3.
f. 4.
f. 5
f. 6.
Tab. XXXVIII



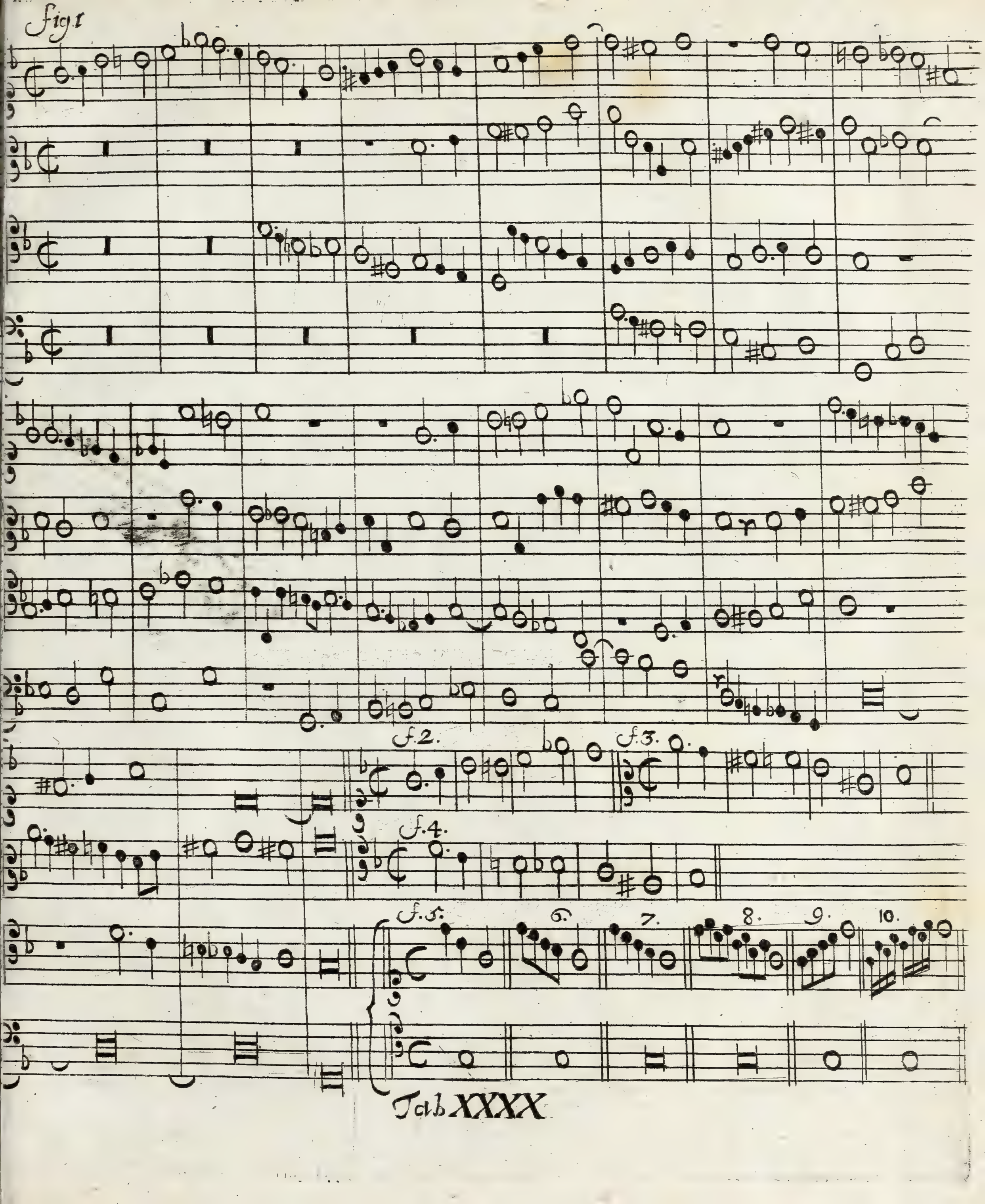
Tab. XXXVIIII
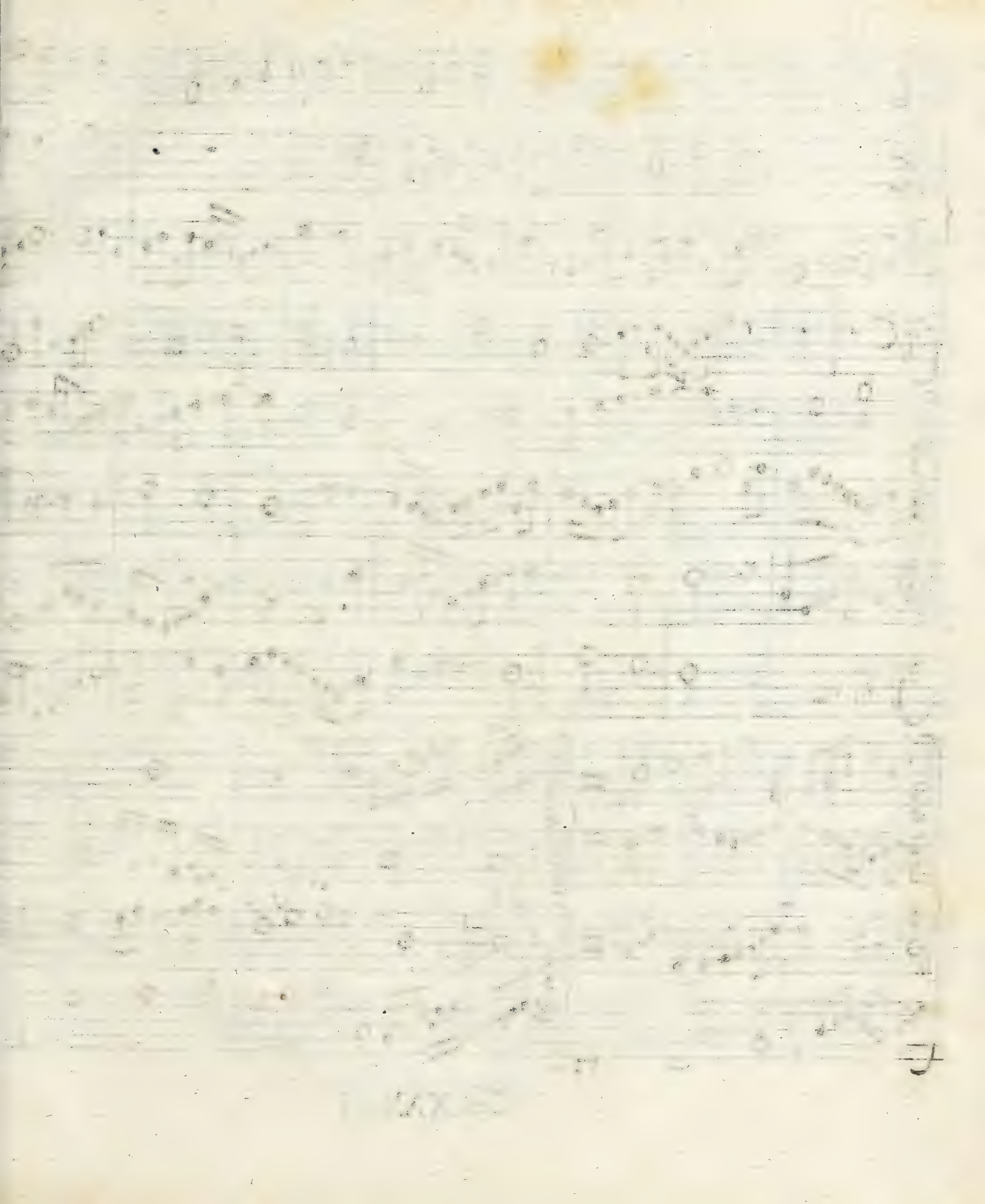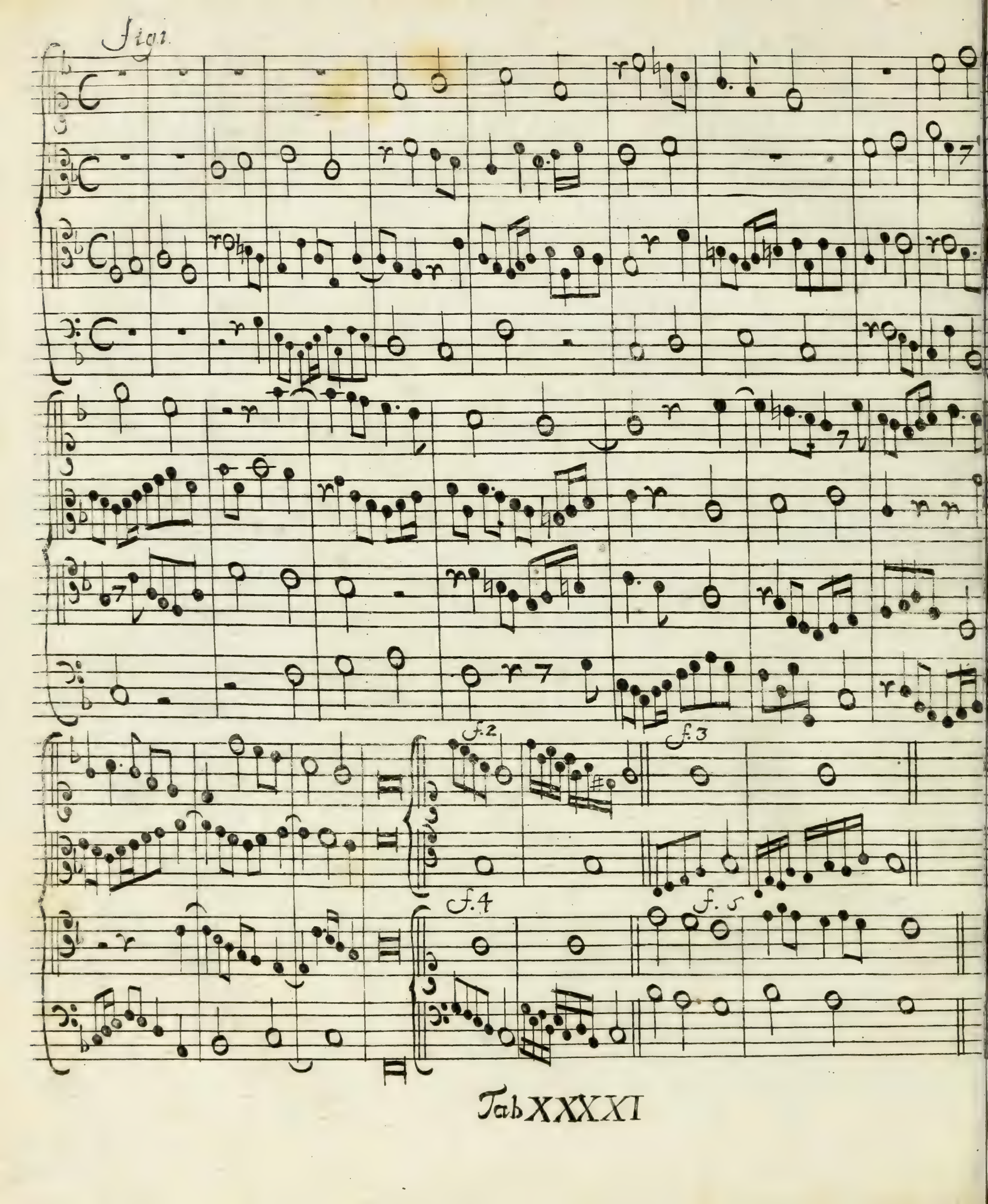






Tab. XXXIX


Fig. 1
f. 2.
f. 3.
f. 4.
f. 5.
6.
7.
8.
9.
10.
Tab XXXX

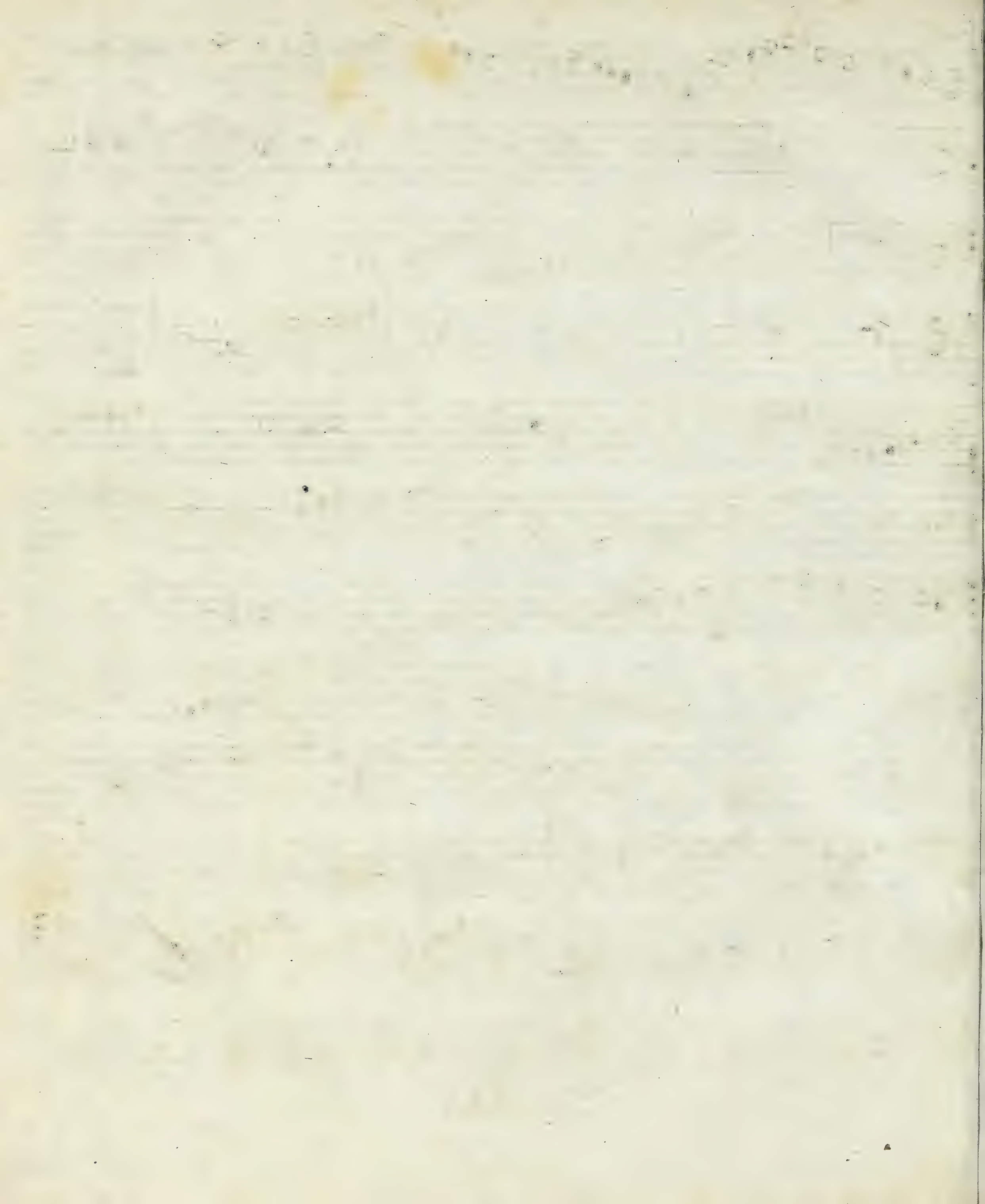





Fig.1
f.2
f.3
f.4
f.5
Tab XXXXI
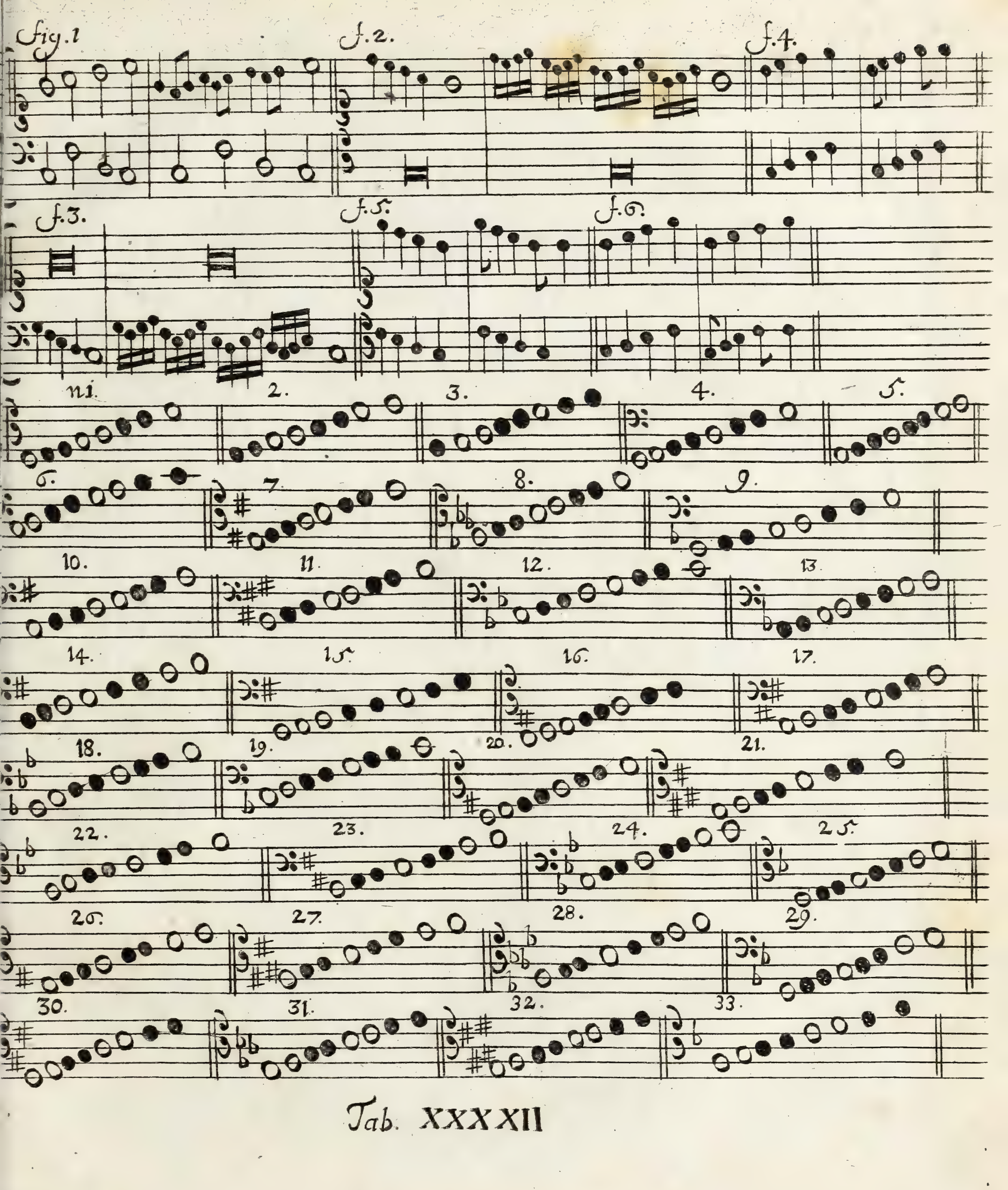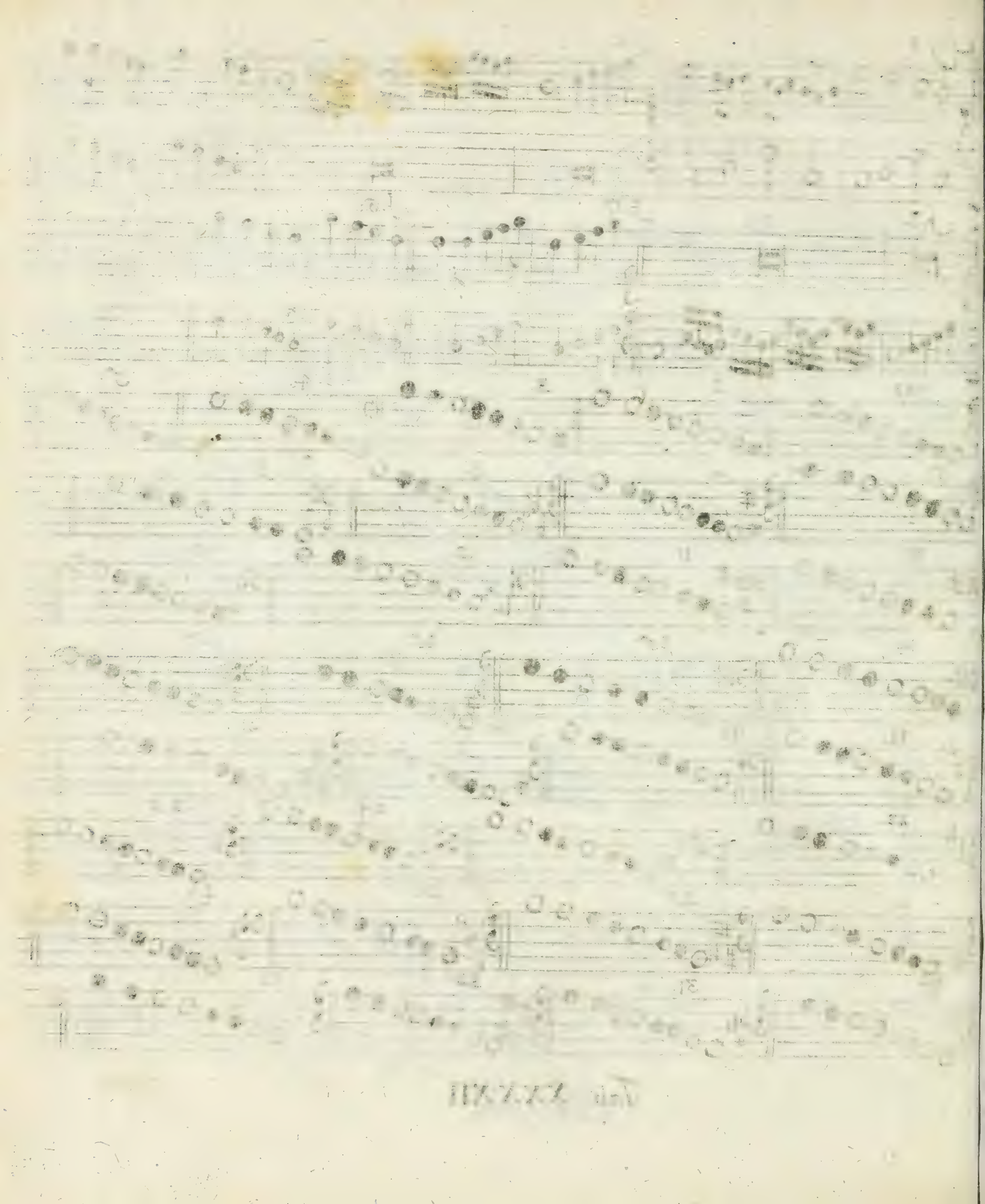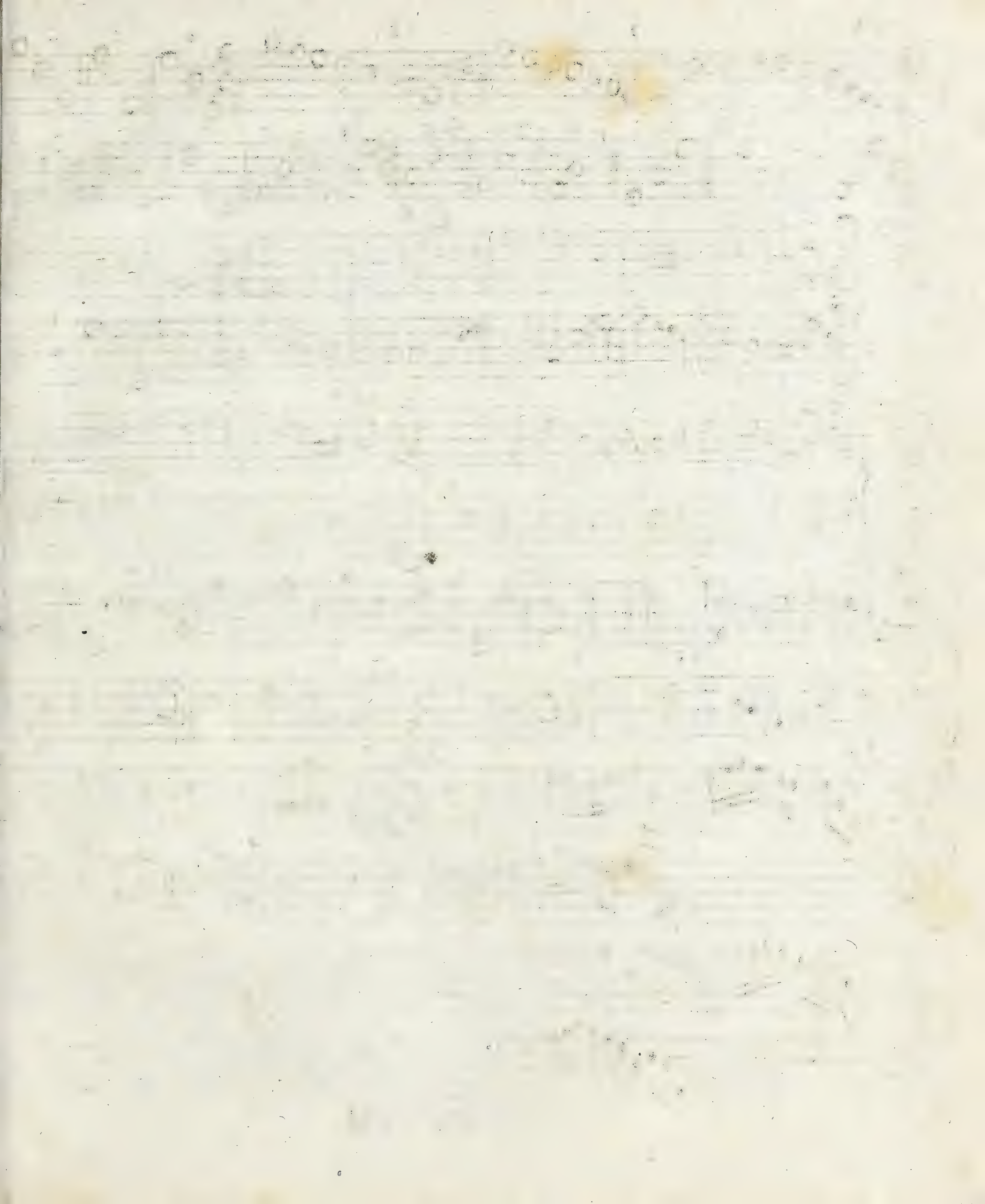
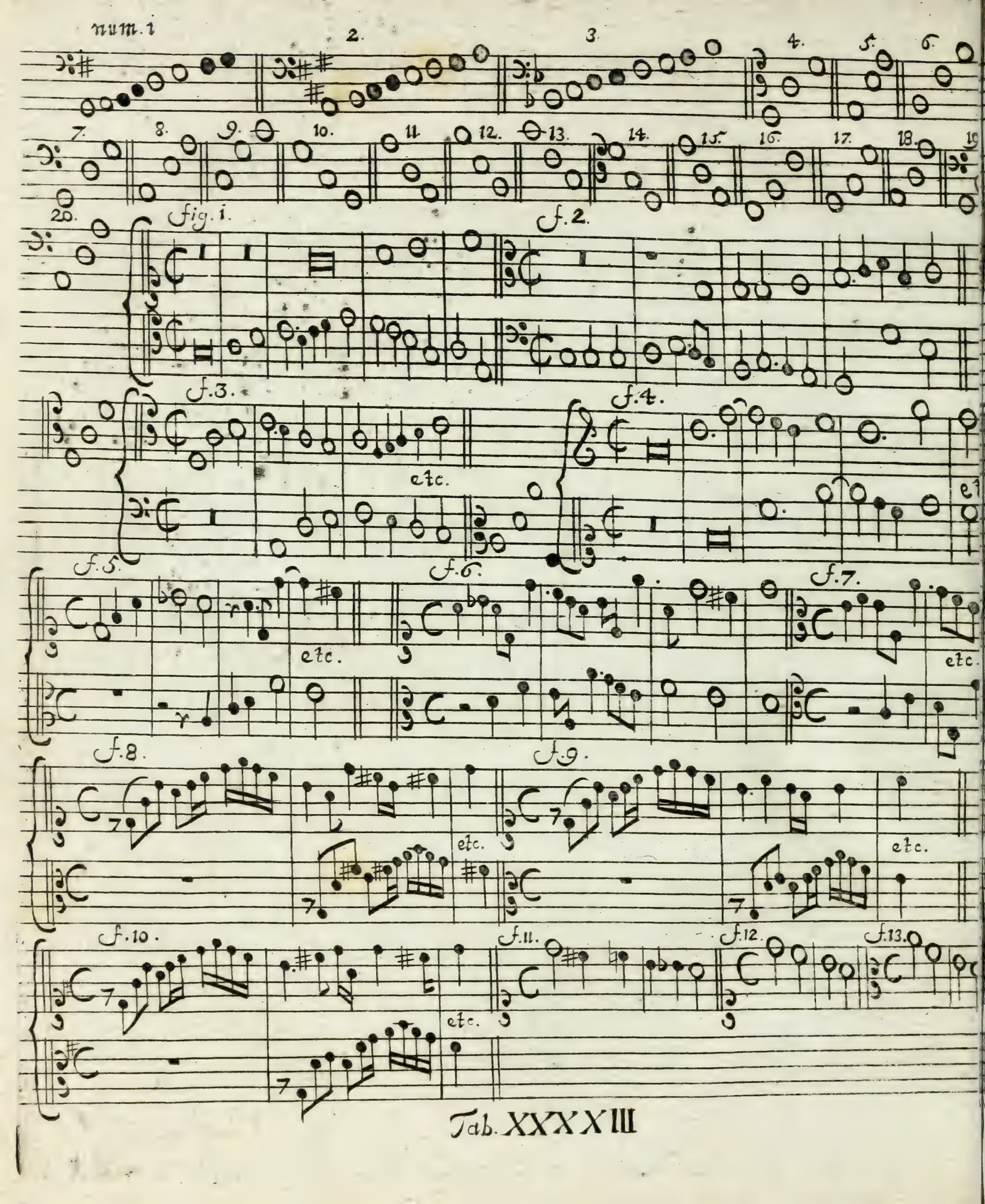


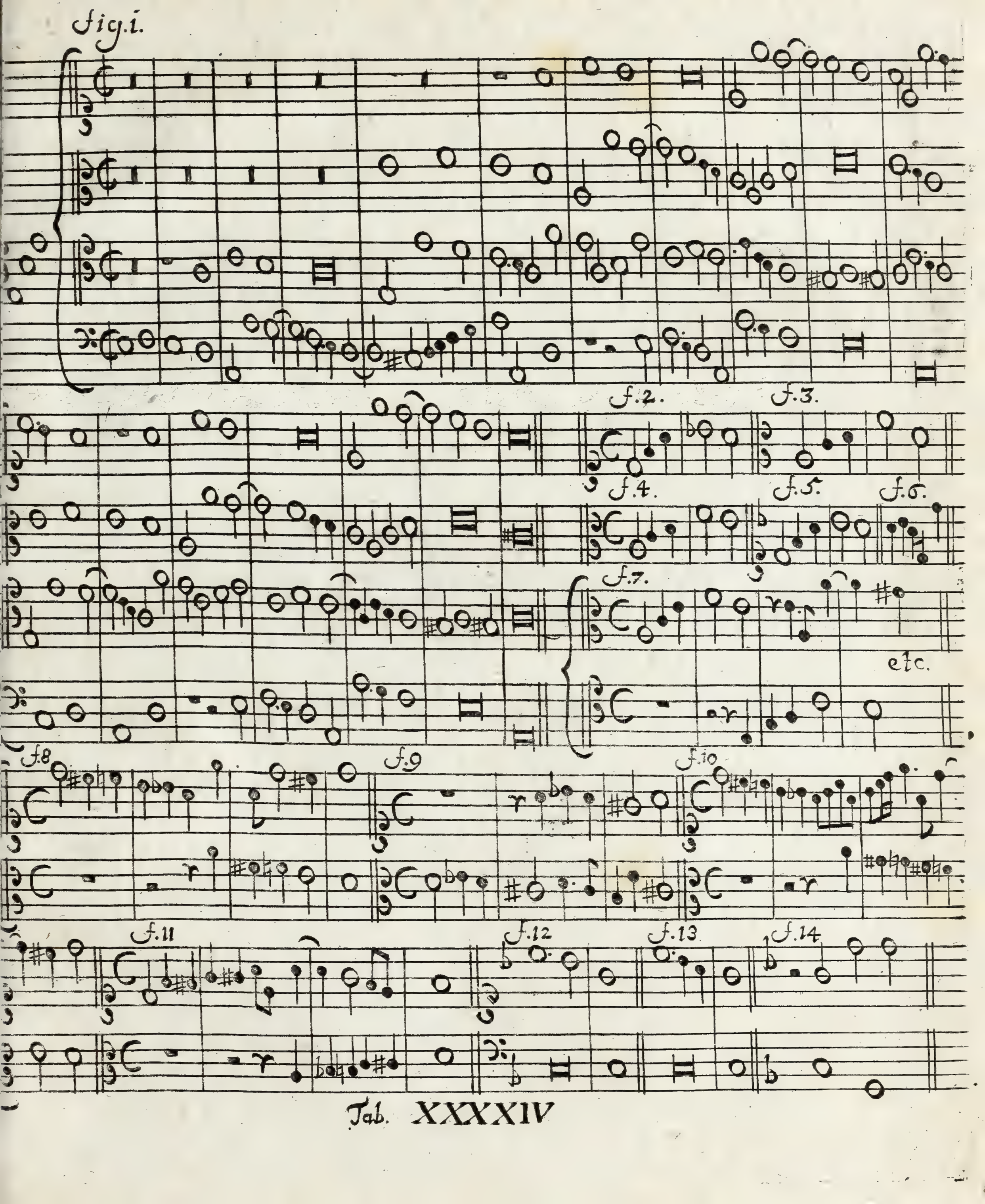
Fig. 1
f. 2.
f. 4.
f. 3.
f. 5.
f. 6.
n1.
2.
3.
4.
5.
6.
7
8.
9
10.
11
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.

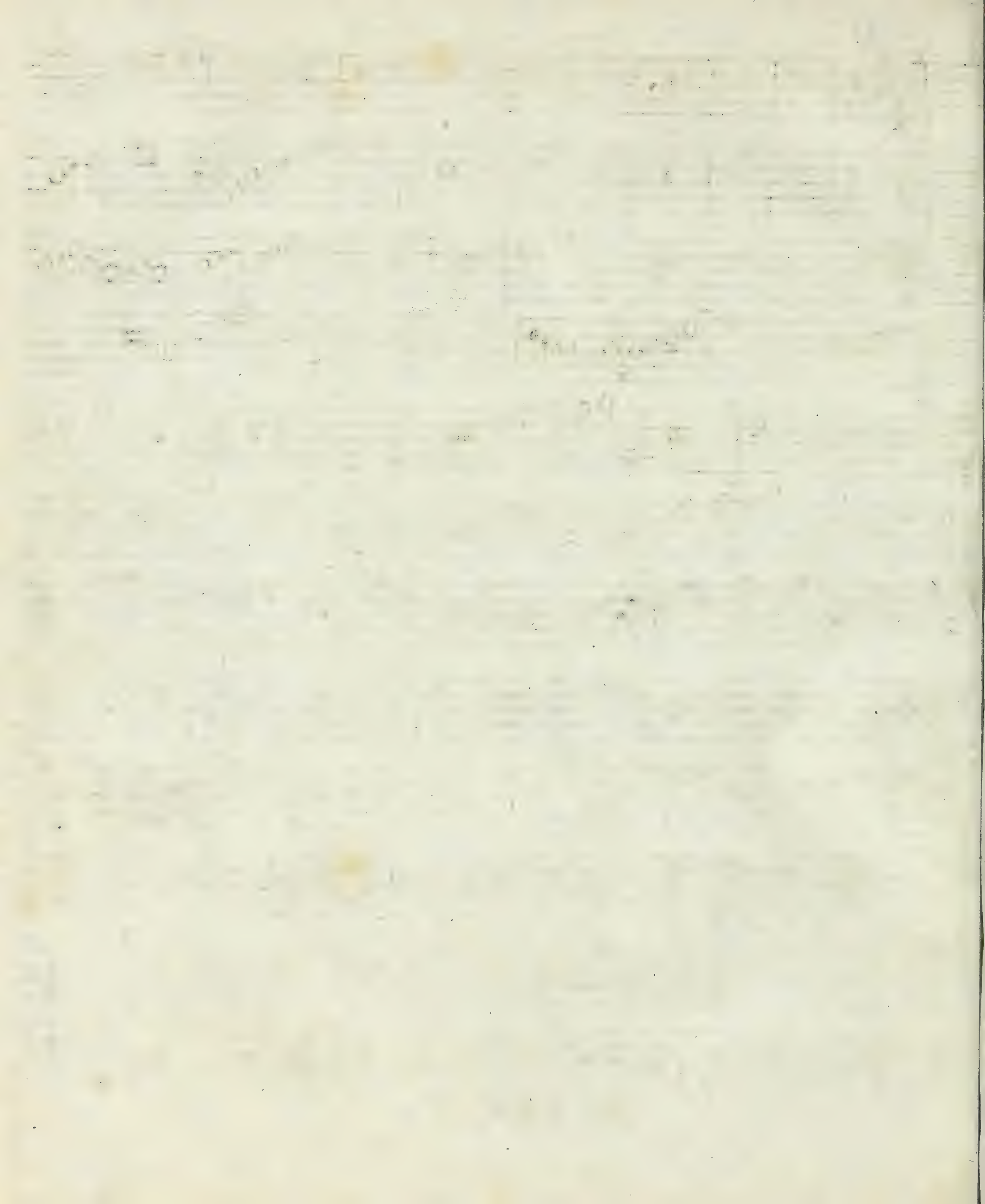
Tab. XXXXII
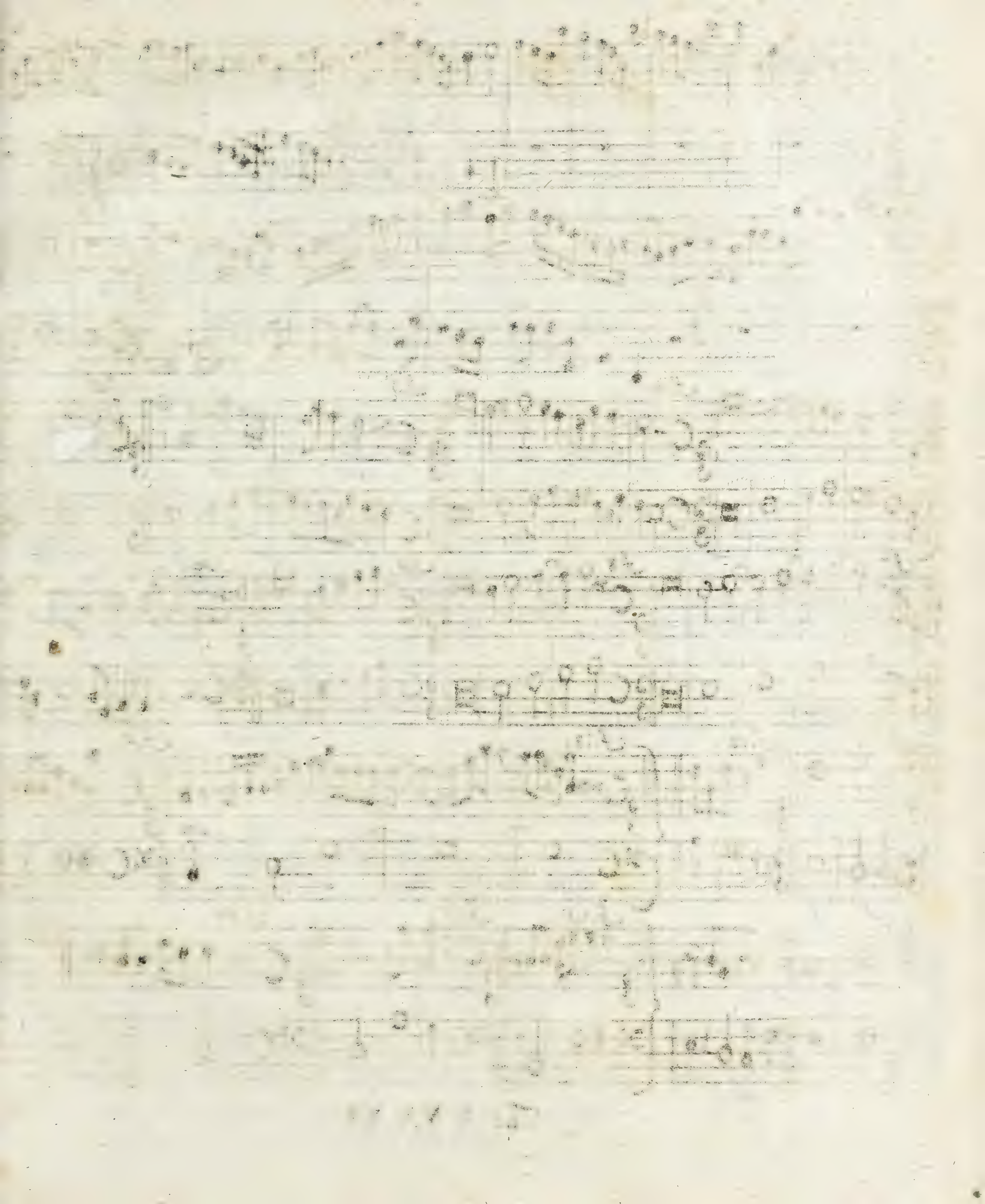


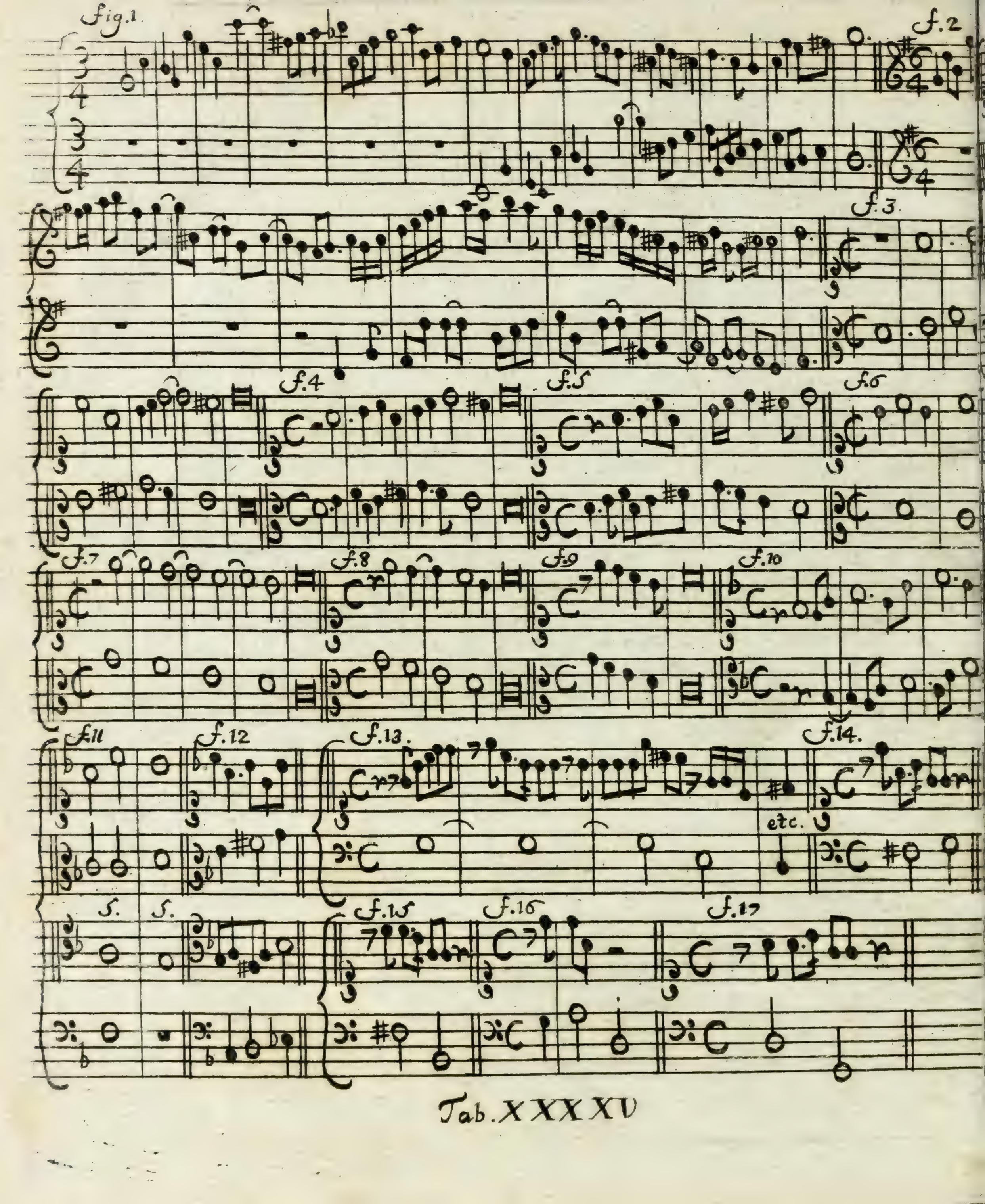



num. 1
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
20.
fig. 1.
f. 2.
f. 3.
etc.
f. 4.
f. 5.
etc.
f. 6.
f. 7.
etc.
f. 8.
etc.
f. 9.
etc.
f. 10.
etc.
f. 11.
f. 12.
f. 13.
Tab. XXXXIII

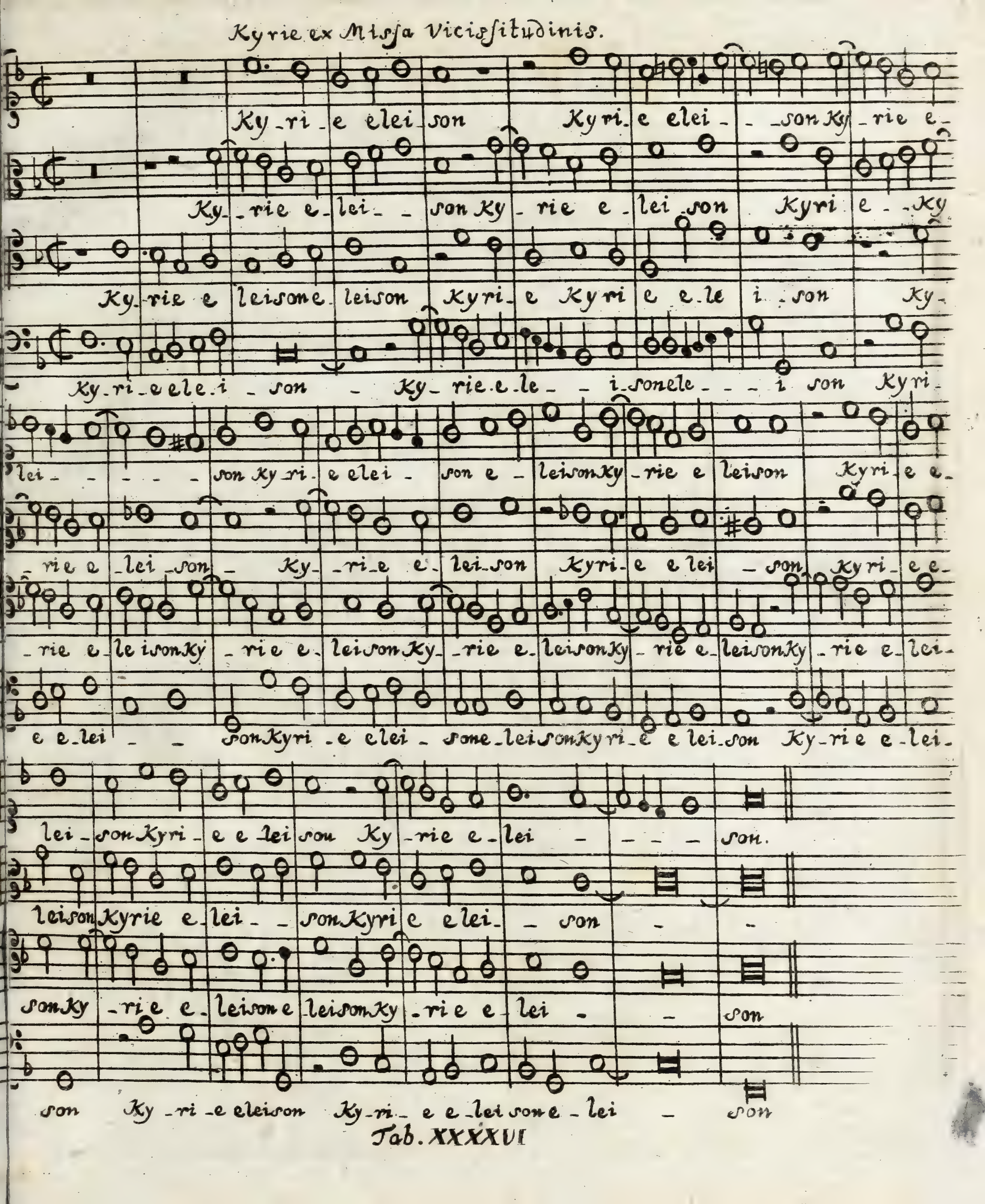

Fig. 1.
f. 2.
f. 3.
f. 4.
f. 5.
f. 6.
f. 7.
etc.
f. 8
f. 9
f. 10
f. 11
f. 12
f. 13
f. 14
Tab. XXXXIV

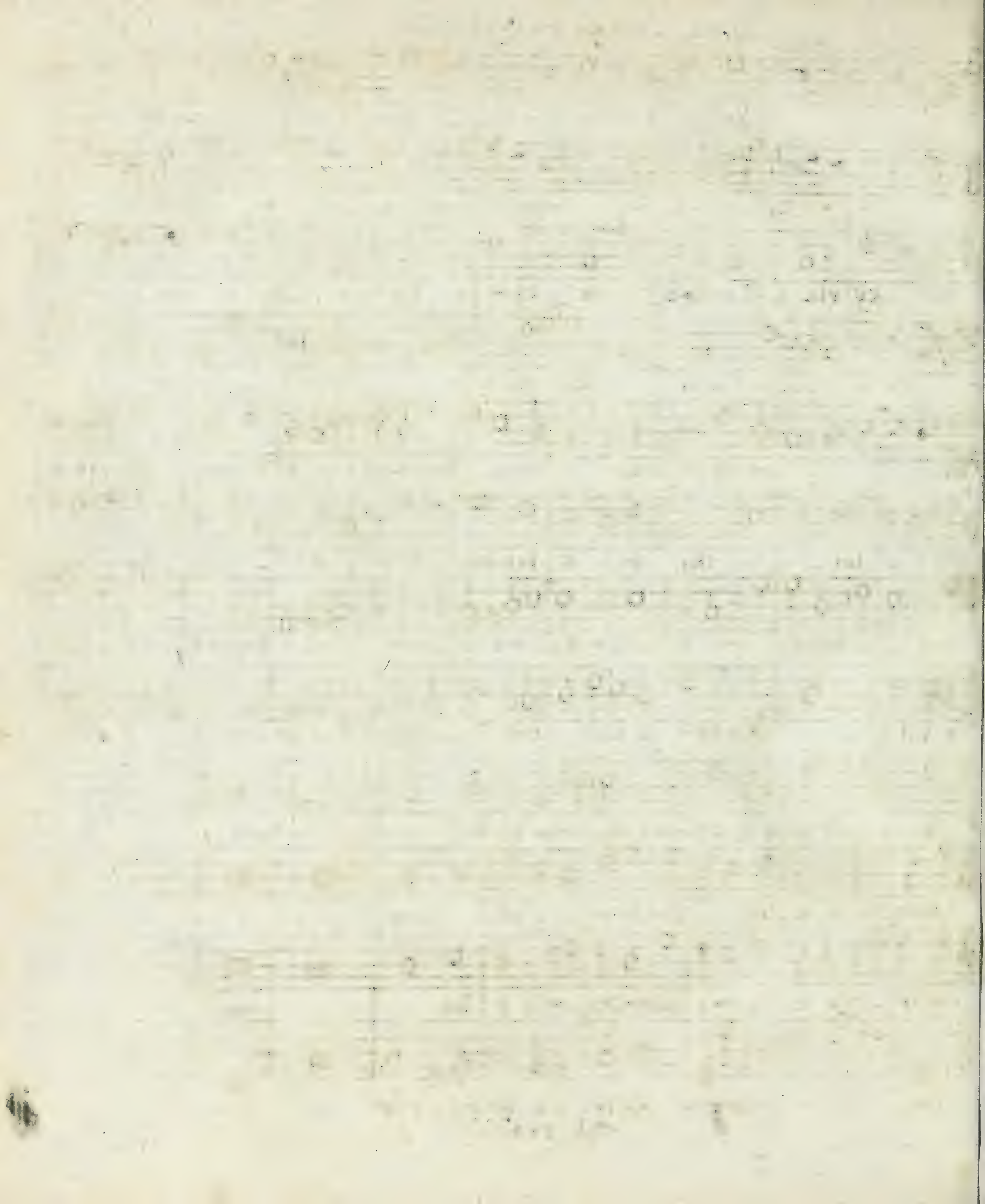


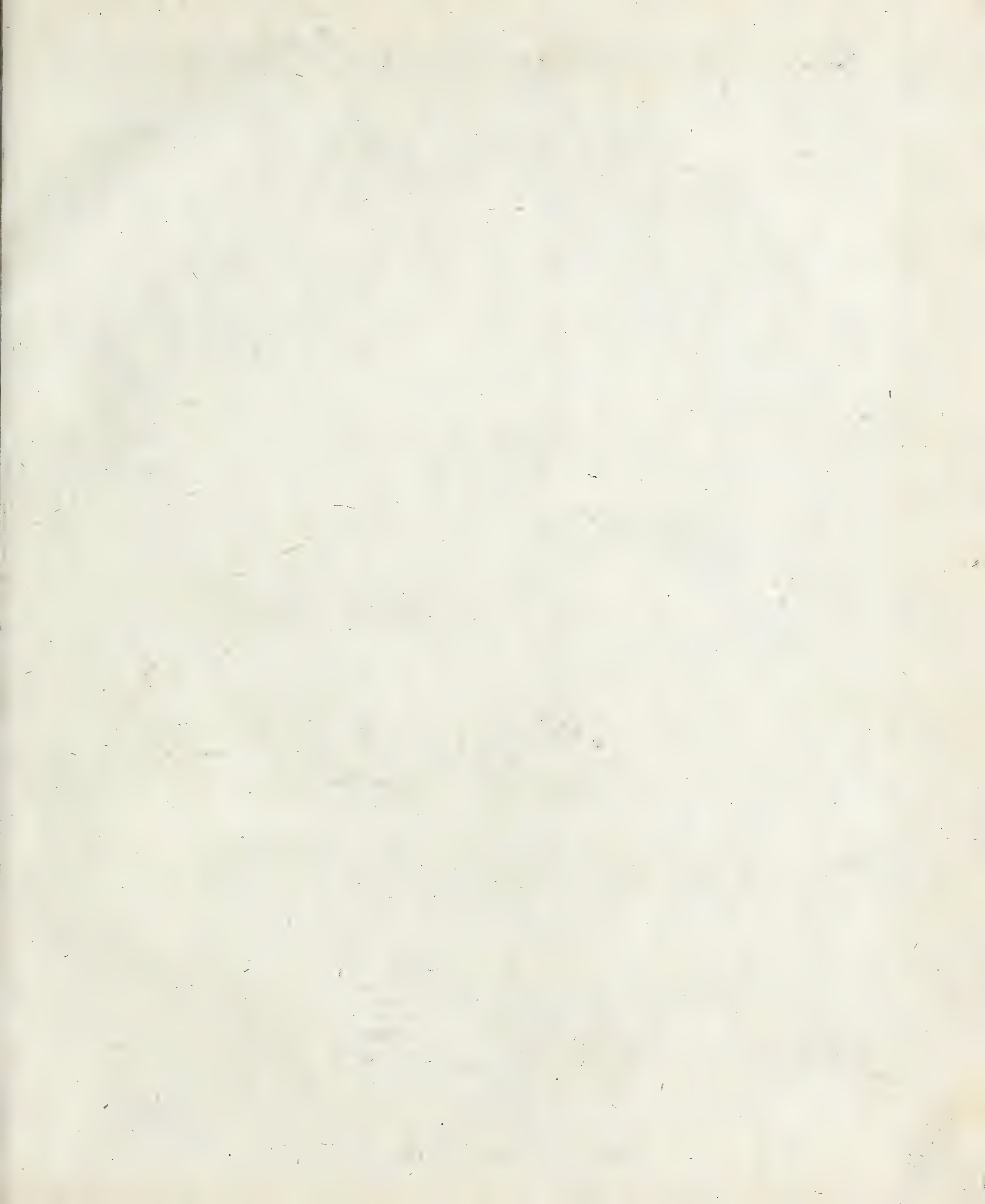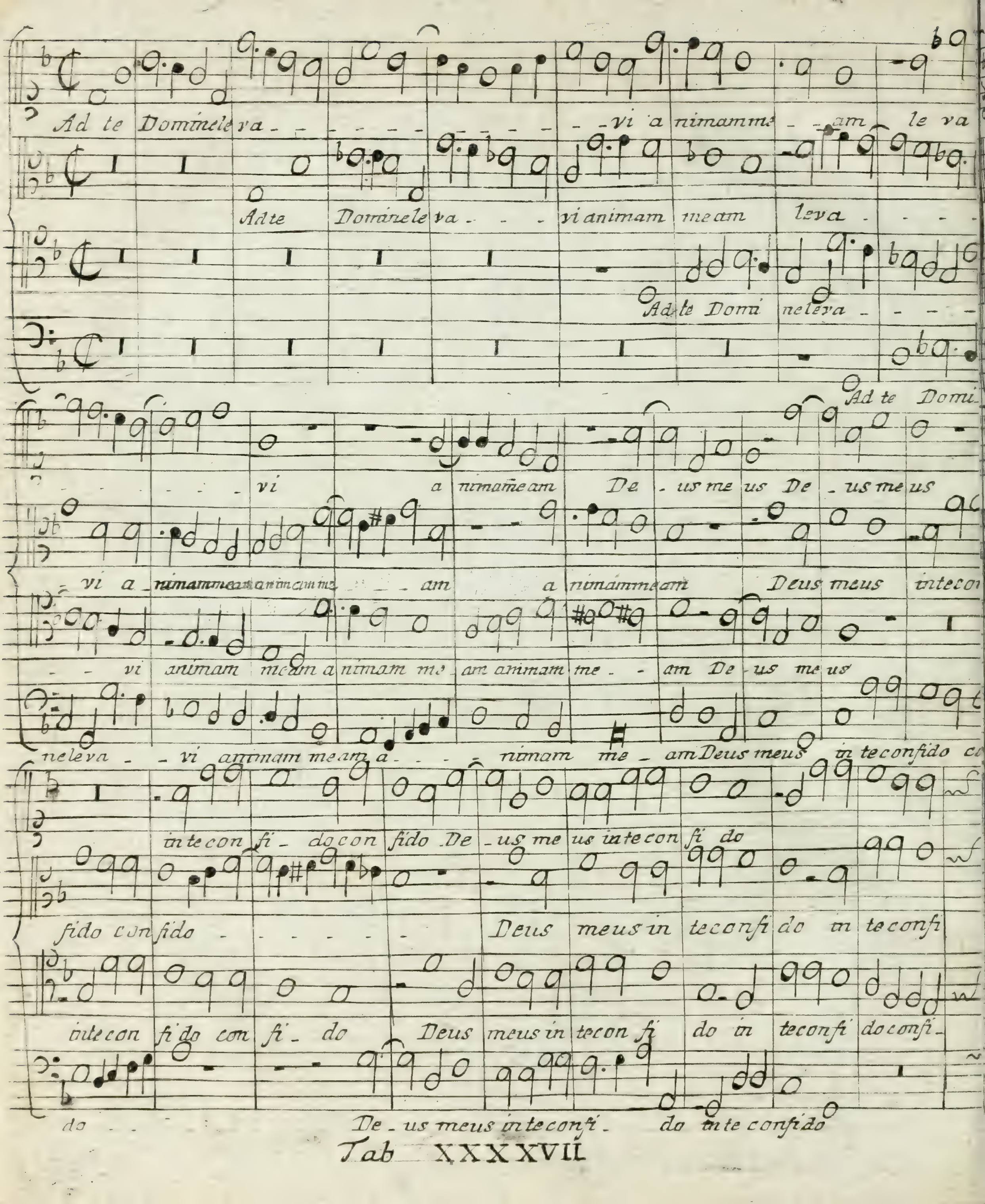




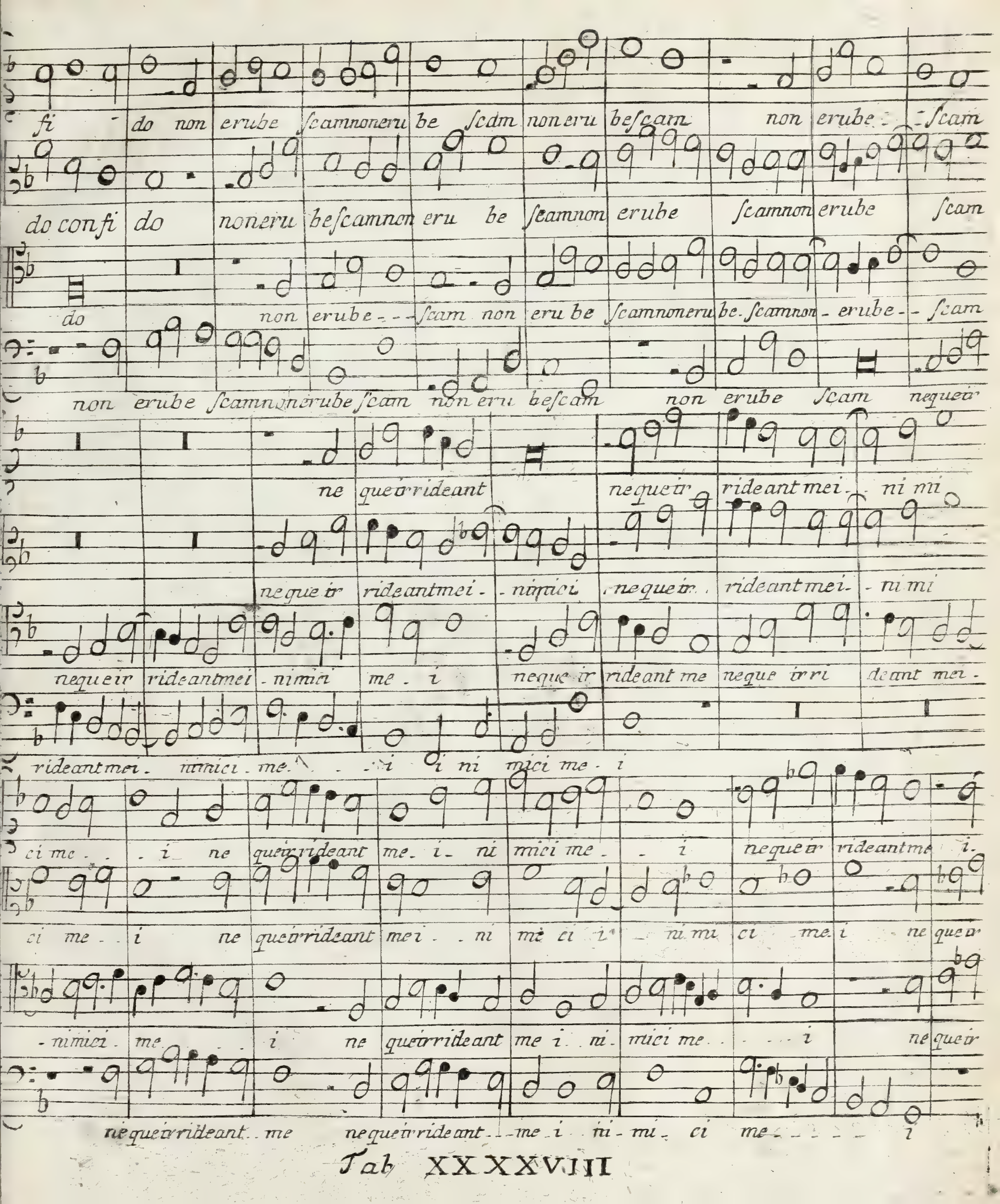
Tab. XXXXV


Kyrie ex Missa Vicissitudinis.
Ky-ri-e elei son Kyri-e elei - - son Ky-rie e-
Ky- rie e-lei- - son Ky - rie e-lei son Kyri e - Ky
Ky-rie e leison eleison Kyri-e Kyri e e-le i - son Ky-
Ky-ri-e ele-i - son - Ky- rie e-le- - i-son ele - - - i son Kyri-
lei - - - - - son Ky-ri- e elei - son e - leison Ky - rie e leison Kyri- e e-
- rie e - lei - son - Ky- - ri - e e- lei-son Kyri- e e lei - son Kyri- e e-
- rie e - leison Ky - rie e - leison Ky- - rie e- leison Ky - rie e- leison Ky - rie e- lei-
e e-lei - - son Kyri - e elei - son e-lei son Kyri- e e lei-son Ky-rie e-lei-
lei - son Kyri - e e lei son Ky - rie e - lei - - - - son.
leison Kyrie e- lei - - son Kyri e elei- - son - -
son Ky - ri e e- leison e leison Ky - ri e e lei - - son
son Ky - ri - e eleison Ky-ri- e e-lei son e - lei - son
Tab. XXXXVI

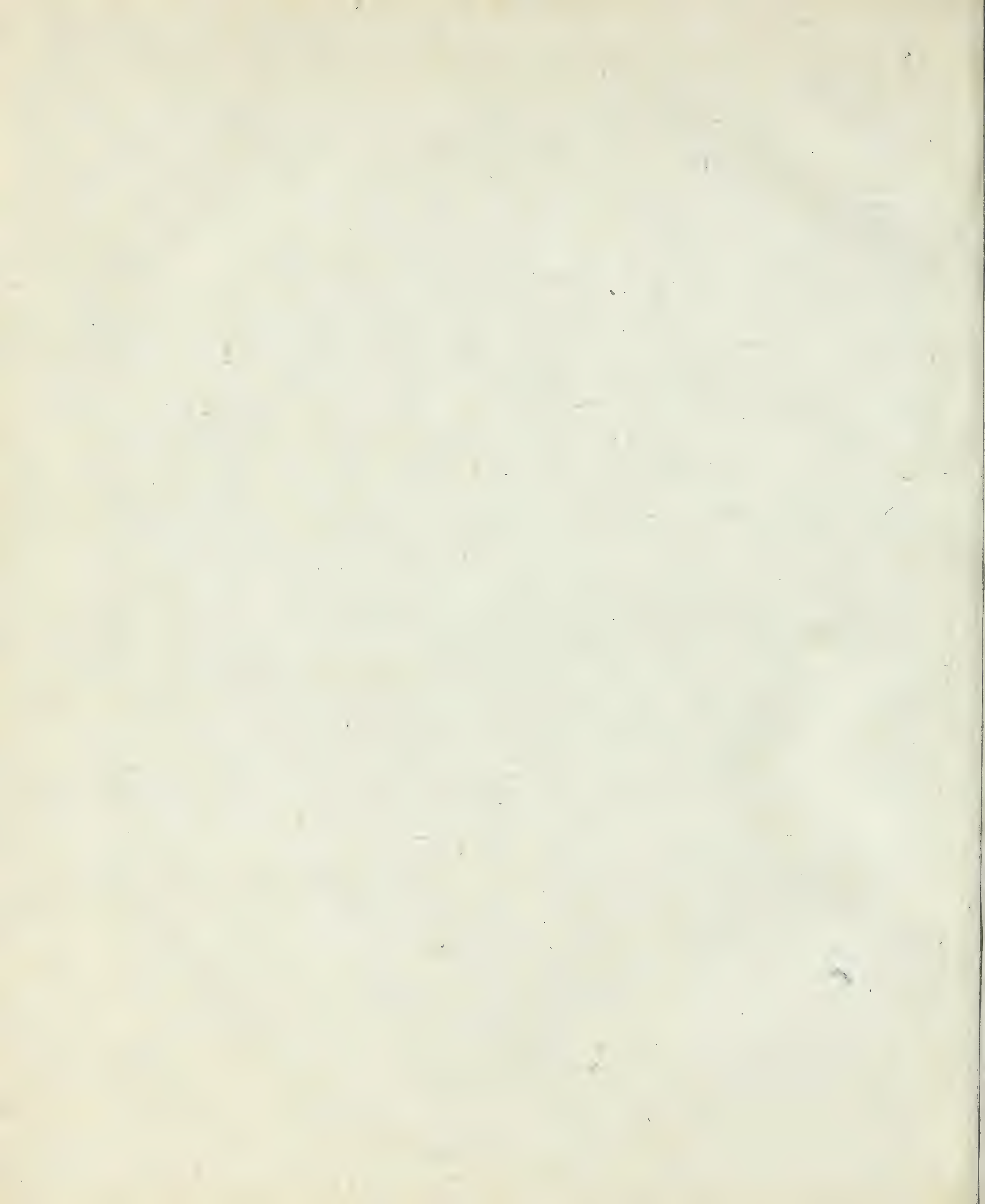




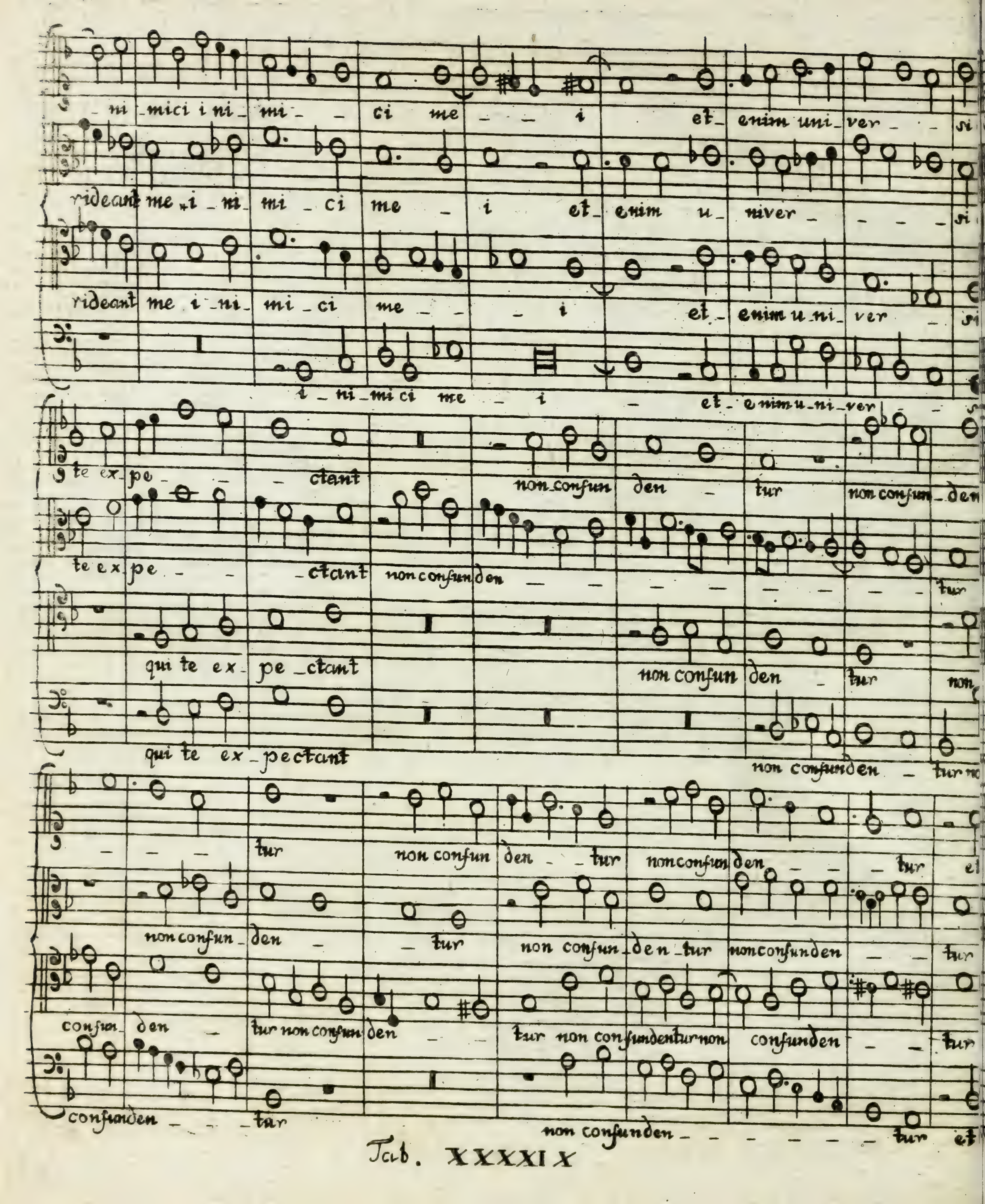

Ad te Domine leva - - - - - - - vi a nimam meam - - am le va
Ad te Domine leva - - - vi animam meam leva - - - -
Ad te Domi ne leva - - - -
- - - - - vi a nimam meam De - us me us De - us me us
vi a nimam meam animam me - - - am a nimam meam Deus meus in te con
- - vi animam meam a nimam me - am animam me - - am De - us me us
neleva - - vi animam meam a - - - nimam me - am Deus meus in te confido co
in te con fi - do con fido De - us me us in te con fi do
fido con fido - - - - - - Deus meus in te confi do in te confi
in te con fi do con fi - do Deus meus in te con fi do in te confi do confi -
do - - - De - us meus in te confi - do in te confido
Tab XXXXVII

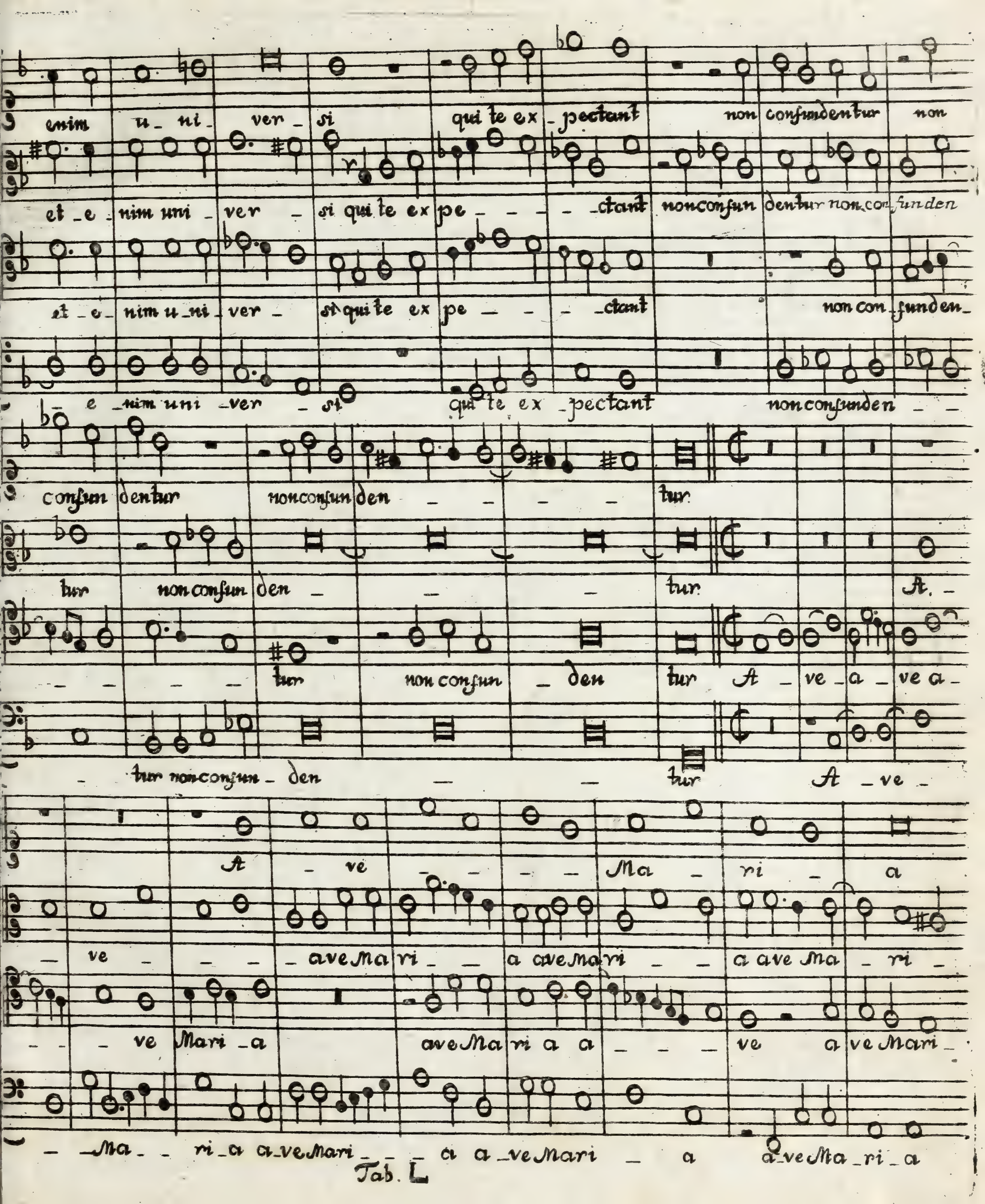


Tab XXXXVIII



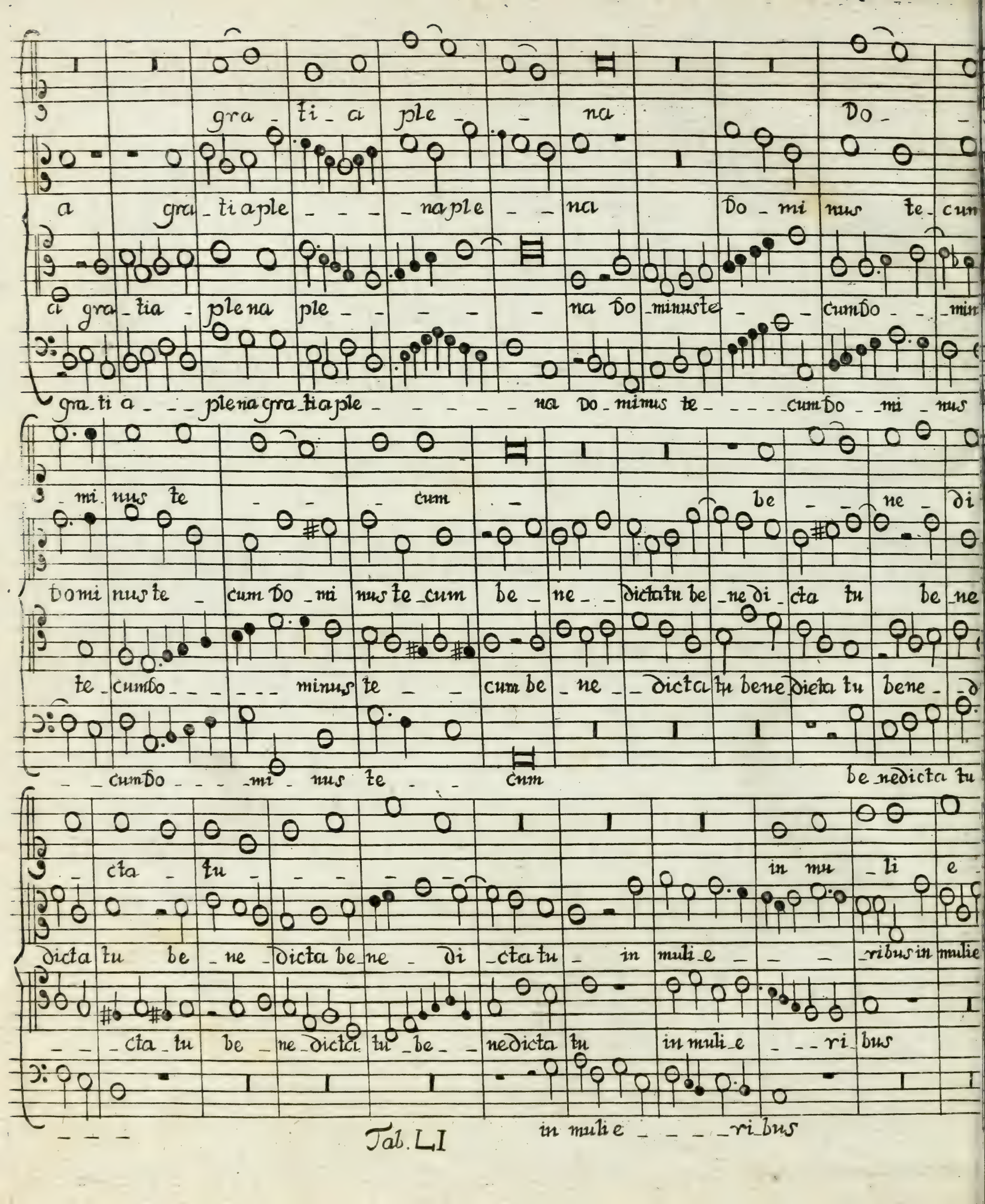


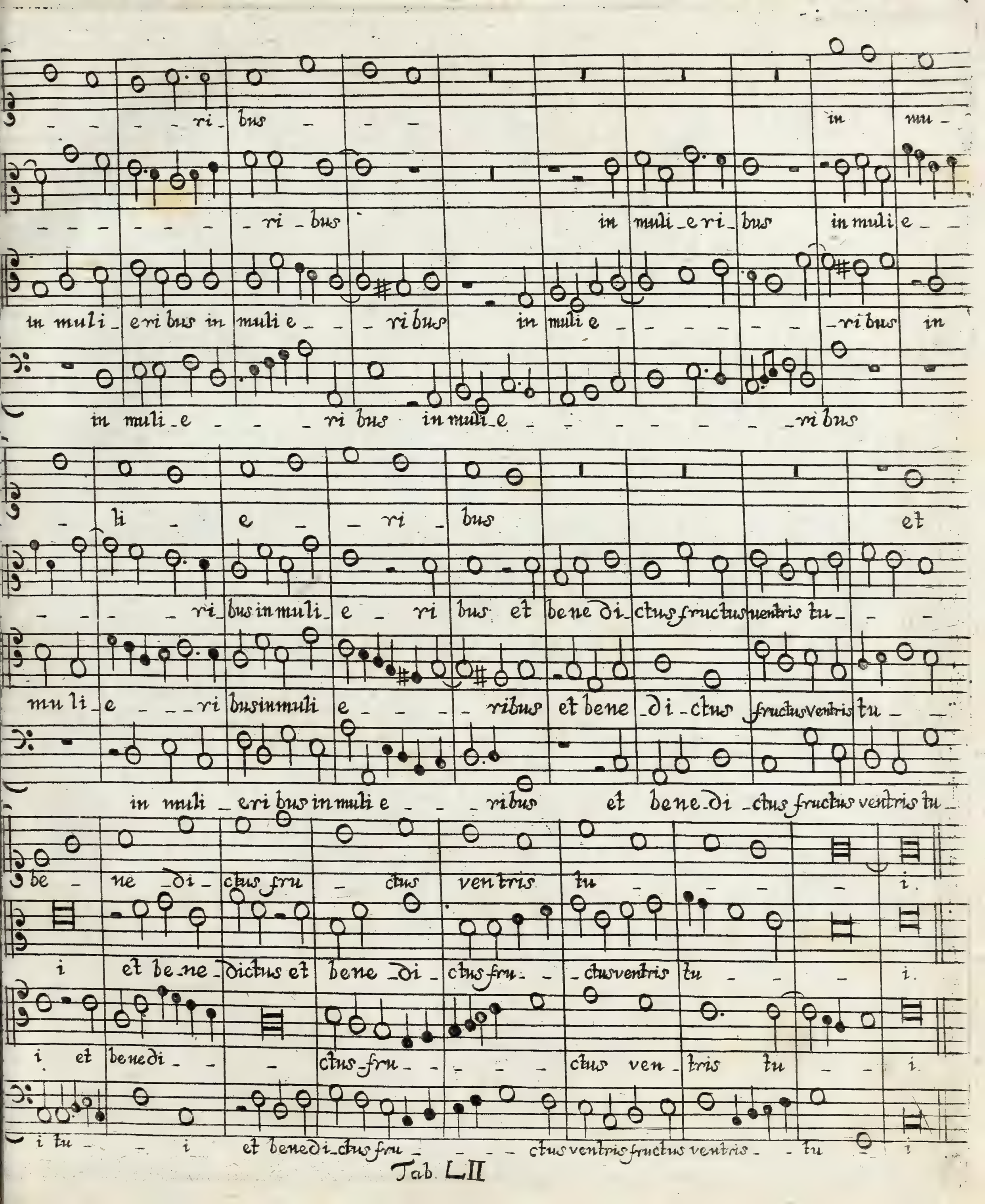

ni mici i ni mi ci me i et enim uni ver si
rideant me i ni mi ci me i et enim u niver si
rideant me i ni mi ci me i et enim u ni ver si
i ni mi ci me i et e nim u ni ver
te ex pe ctant non confun den tur non confun den
te ex pe ctant non confun den tur
qui te ex pe ctant non confun den tur non
qui te ex pectant non confunden tur no
tur non confun den tur nonconfun den tur et
non confun den tur non confun den tur nonconfunden tur
confun den tur non confun den tur non confundenturnon confunden tur
confunden tur non confunden tur et
Tab. XXXXIX


enim u_ni_ ver_si qui te ex_pectant non confundentur non
et_e_nim uni_ver _si qui te ex pe_ _ _ _ctant nonconfun dentur non confunden
et_e_nim u_ni_ver_ si qui te ex pe_ _ _ _ctant non con_funden_
_ e _nim uni _ver _si qui te ex _pectant nonconfunden _ _
confun dentur nonconfun den _ _ _ _ tur
tur nonconfun den _ _ _ tur A_
_ _ _ _ tur non confun _ den tur A _ ve _a _ ve a_
_ tur nonconfun _ den _ _ tur A _ve _
A _ ve _ _ _ _ Ma _ ri _ a
_ ve _ _ _ _ ave Ma ri _ _ a ave Mari _ _ a ave Ma _ ri _
_ _ ve Mari _a ave Ma ri a a _ _ _ ve a ve Mari_
_ _Ma_ _ ri_a a_ve Mari_ _ _ a a_ve Mari _ a a_ve Ma_ri_a
Tab. L



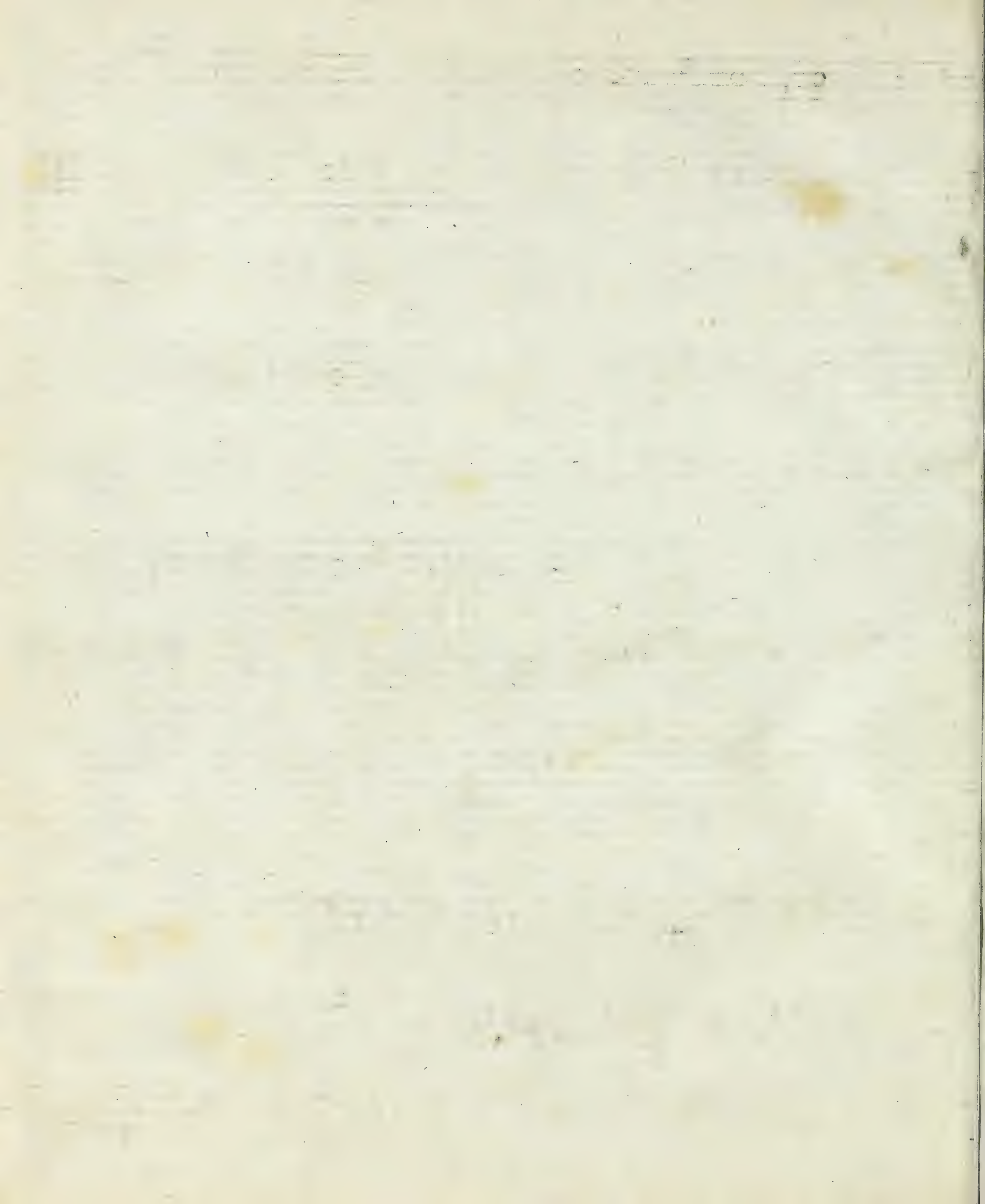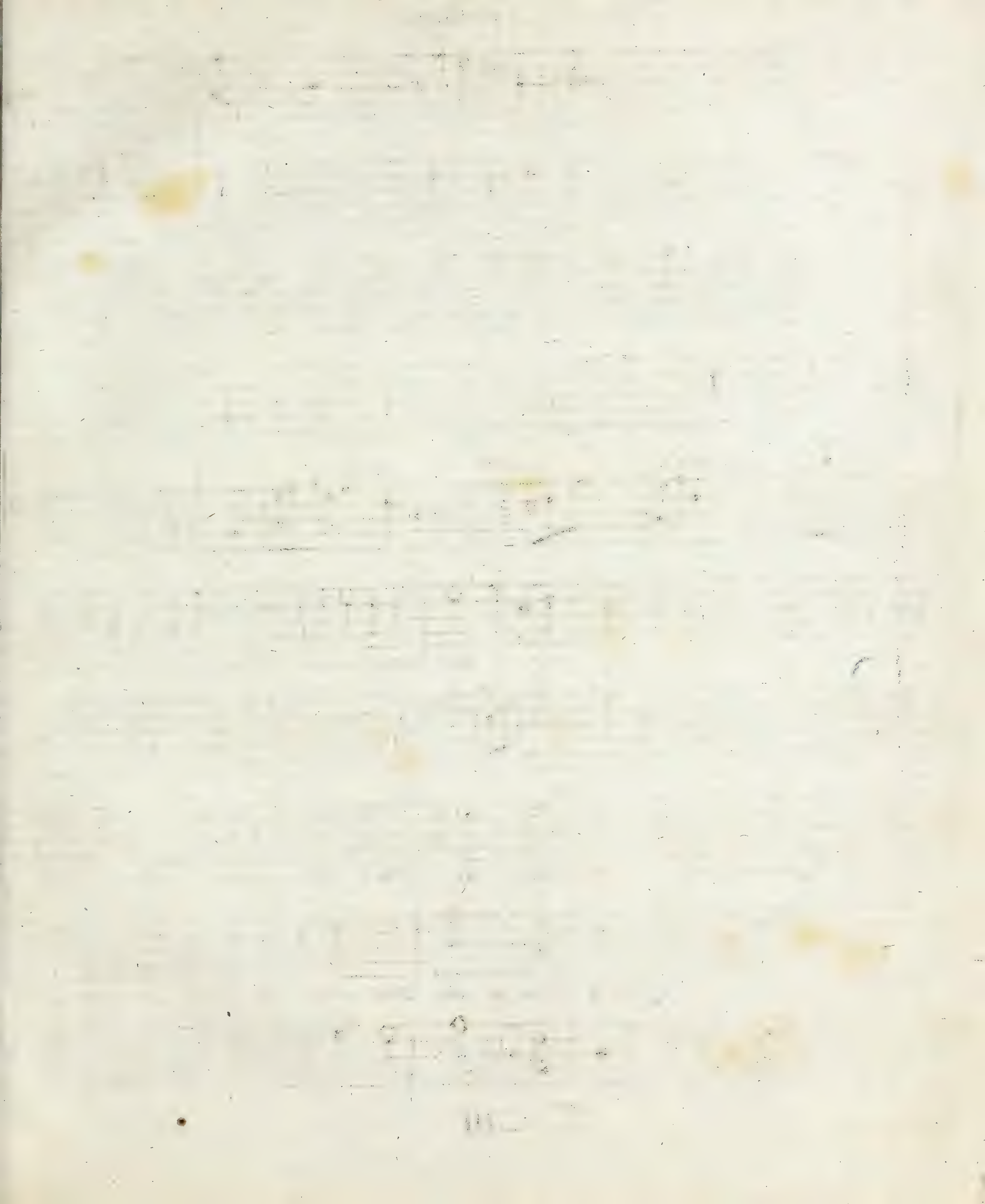



gra _ ti _ a ple _ _ na Do _ _
a gra _ ti a ple _ _ _ _ na ple _ _ na Do _ mi nus te _ cum
a gra _ tia _ ple na ple _ _ _ _ _ na Do _ minus te _ _ cum Do _ _ min
gra _ ti a _ _ _ plena gra _ tia ple _ _ _ _ _ _ na Do _ minus te _ _ _ _ cum Do _ mi _ nus
_ mi nus te _ _ _ cum _ be _ _ ne _ di
Domi nus te _ cum Do _ mi nus te _ cum be _ ne _ _ dicta tu be _ ne di _ cta tu be ne
te _ cumDo _ _ _ _ _ _ minus te _ _ cum be _ ne _ _ dicta tu bene dicta tu bene _ _ d
_ _ cumDo _ _ _ _ mi _ nus te _ _ cum be nedicta tu
_ cta _ tu _ _ _ _ _ in mu _ li e _
dicta tu be _ ne _ dicta be ne _ di _ cta tu _ in muli _ e _ _ _ _ ribus in mulie
_ _ _ cta _ tu be _ ne _ dicta tu _ be _ _ nedicta tu in muli _ e _ _ ri bus
_ _ _ in mulie _ _ _ _ ri _ bus
Tab. LI

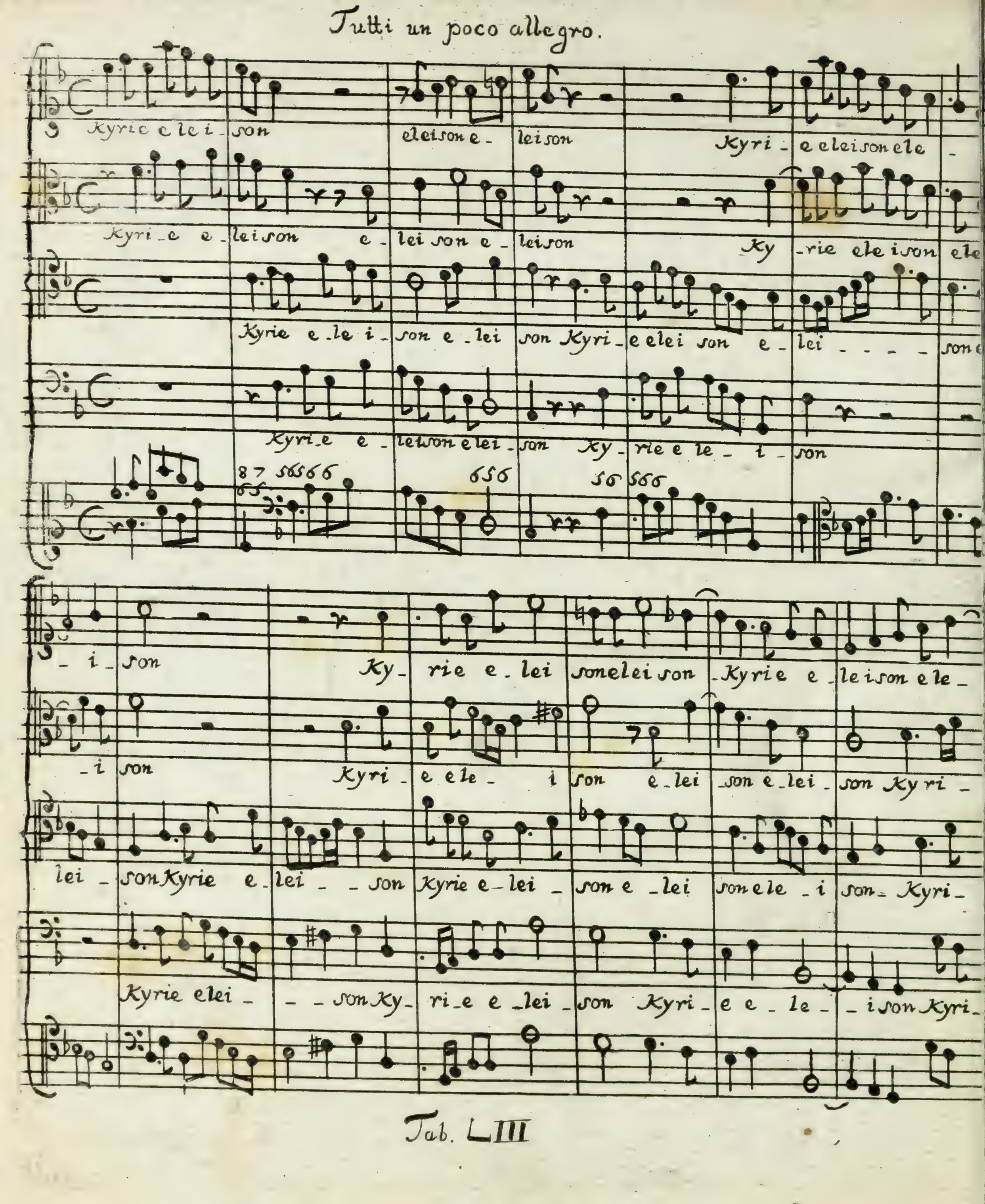


ri bus in mu
ri bus in muli e ri bus in muli e
in muli eri bus in muli e ri bus in muli e ri bus in
in muli e ri bus in muli e ri bus
li e ri bus et
ri bus in muli e ri bus et bene di ctus fructus ventris tu
mu li e ri bus in muli e ribus et bene di ctus fructus ventris tu
in muli eri bus in muli e ribus et bene di ctus fructus ventris tu
be ne di ctus fru ctus ventris tu i.
i et be ne dictus et bene di ctus fru ctus ventris tu i.
i et benedi ctus fru ctus ven tris tu i.
i tu i et benedi ctus fru ctus ventris fructus ventris tu i

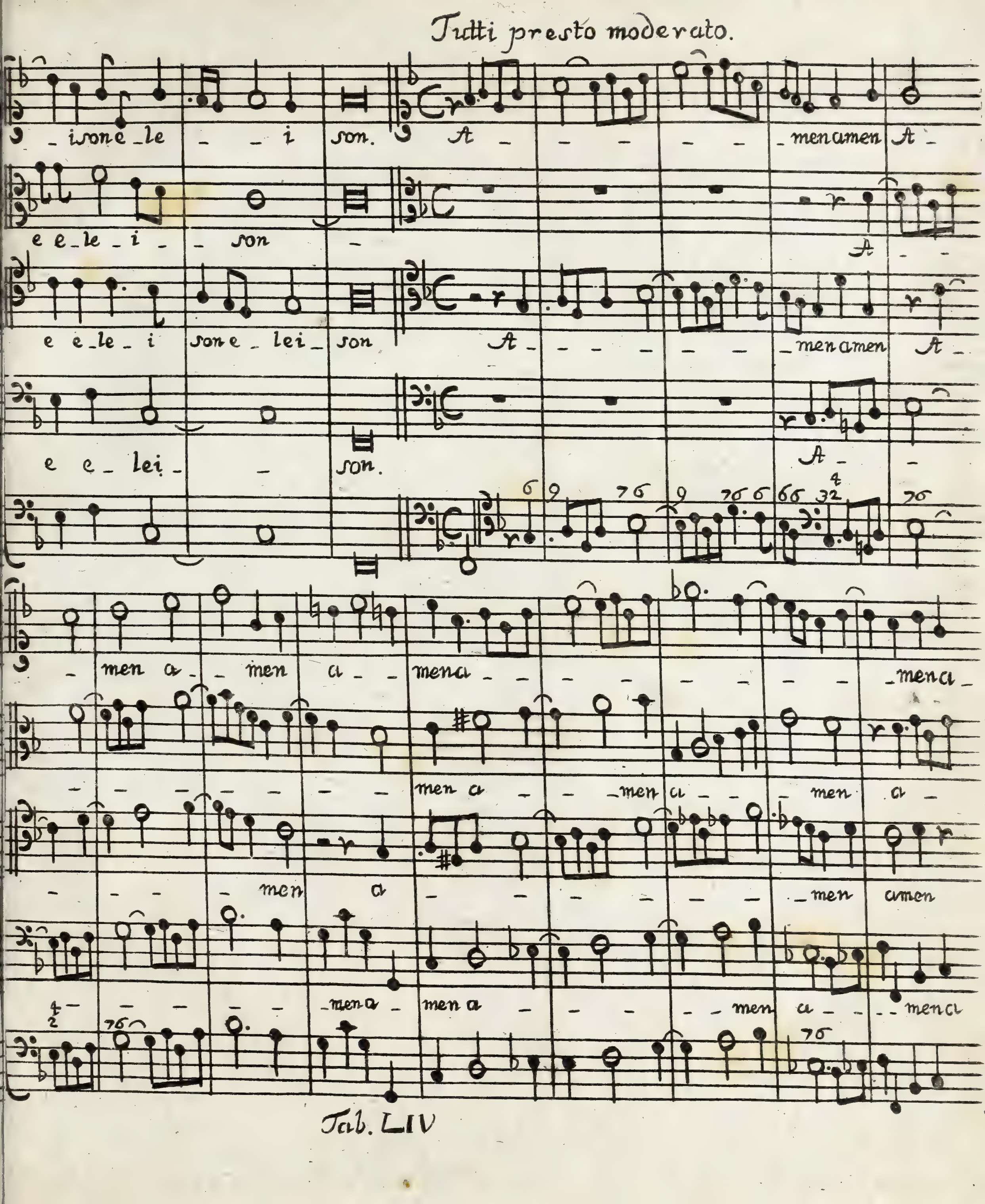
Tab. LII

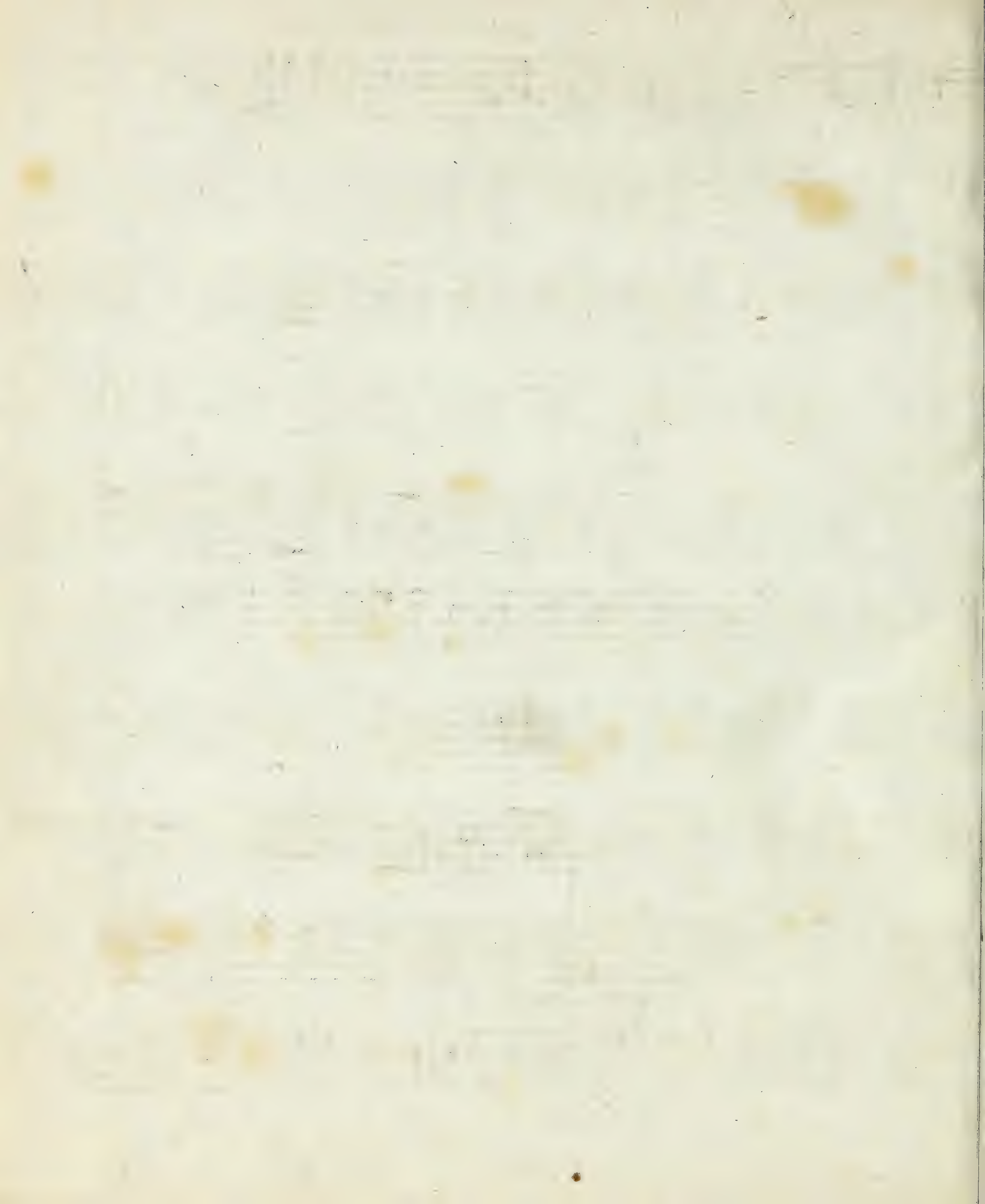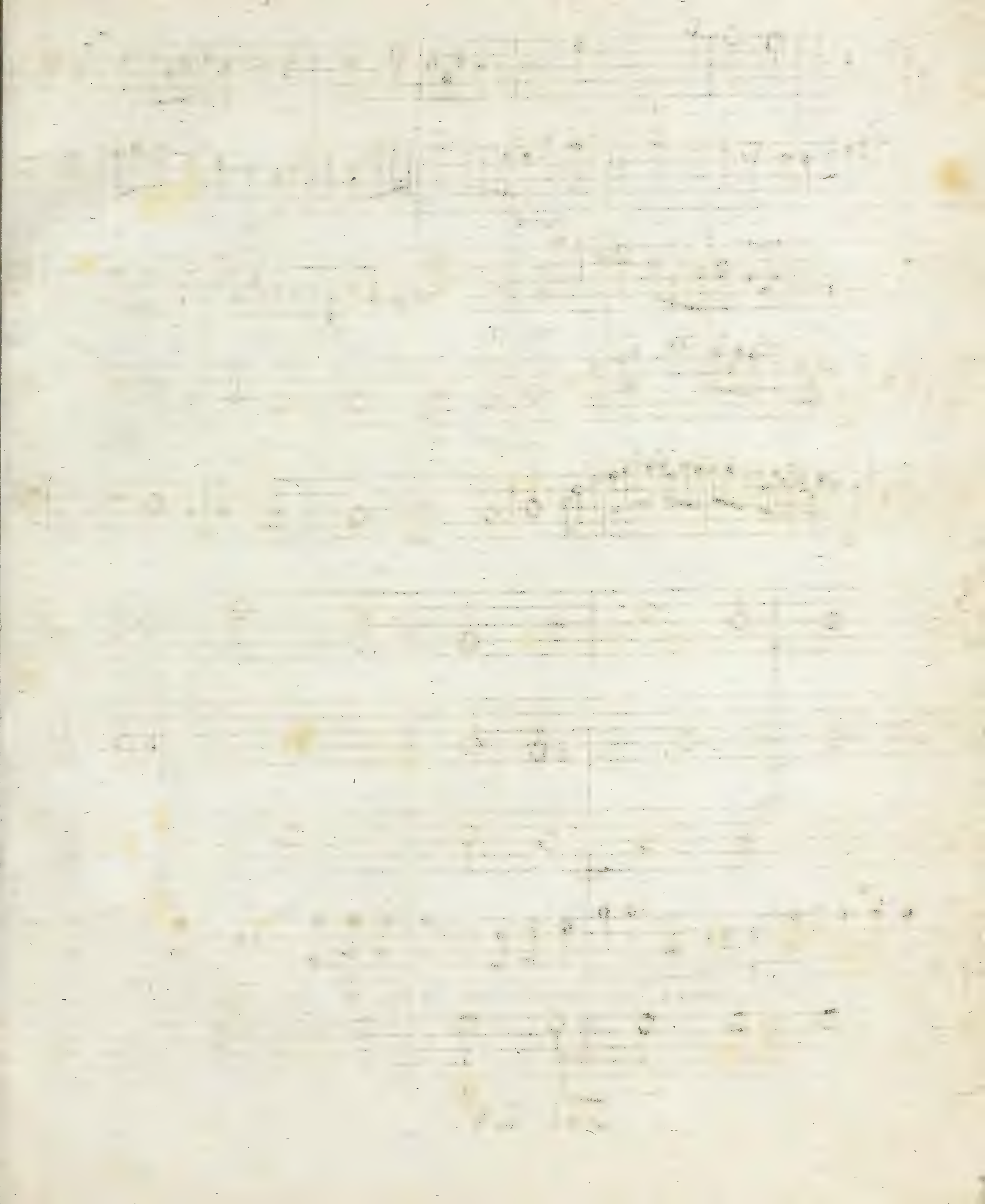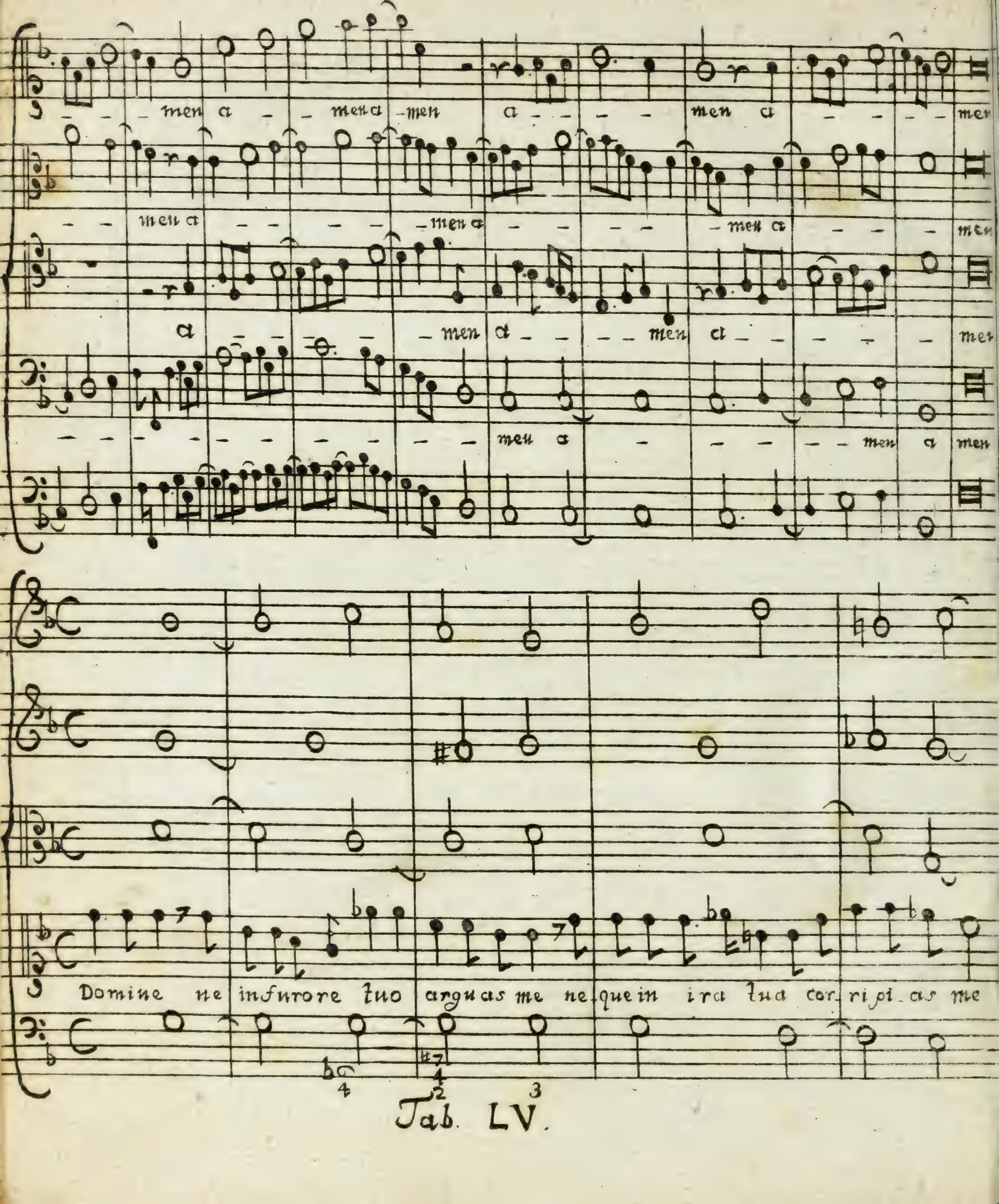






Tutti un poco allegro.
Kyrie e lei _ son eleison e _ lei son Kyri _ e eleison ele _
Kyri _ e e _ lei son e _ lei son e _ leison Ky _ rie ele ison ele
Kyrie e _ le i _ son e _ lei son Kyri _ e elei son e _ lei _ _ _ _ son e
Kyri _ e e _ leison elei _ son Ky _ rie e le _ i _ son
87 7 56566 656 56 566
_ i _ son Ky _ rie e _ lei sonelei son _ Kyrie e _ le ison e le _
_ i son Kyri _ e e le _ i son e _ lei _ son e _ lei _ son Ky ri _
lei _ son Kyrie e _ lei _ _ son Kyrie e _ lei _ son e _ lei son ele _ i son _ Kyri _
Kyrie elei _ _ _ son Ky _ ri _ e e _ lei _ son Kyri _ e e _ le _ _ i son Kyri _
Tab. LIII

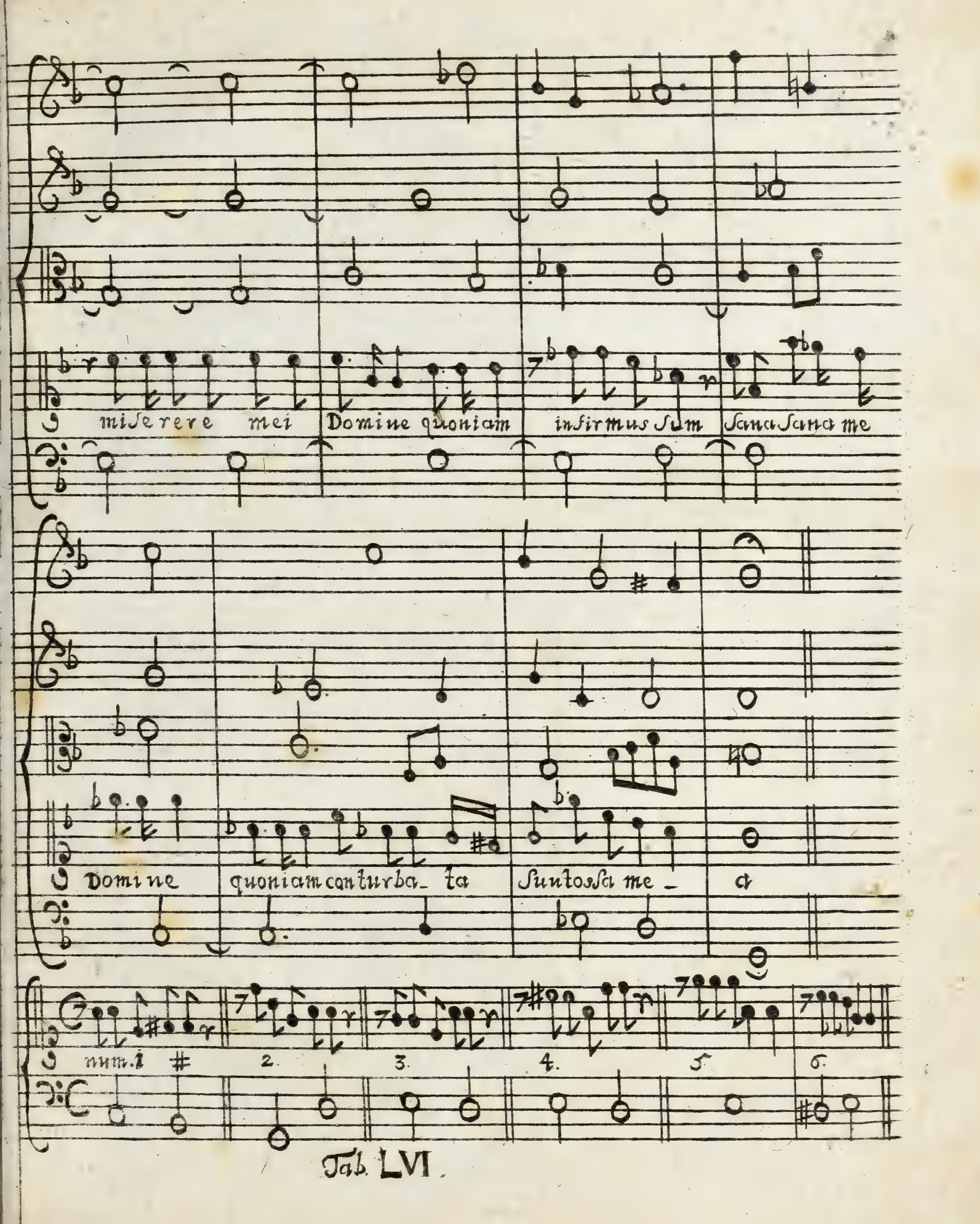

Tutti presto moderato.
_ isone _le _ _ i son. A _ _ _ _ _ _ menamen A _
e e_le _ i _ _ son _ A _ _
e e_le _ i sone _ lei _ son A _ _ _ _ _ _ _ menamen A _
e e _ lei _ _ son. A _ _
_ men a _ _ men a _ _ mena _ _ _ _ _ _ _ mena _
_ _ _ _ _ _ _ men a _ _ _men a _ _ _ men a _
_ _ _ _ men a _ _ _ _ _ _ _ _men amen
_ _ _ _ _ _mena _ men a _ _ _ _ _ _ men a _ _ _ _ mena
Tab. LIV
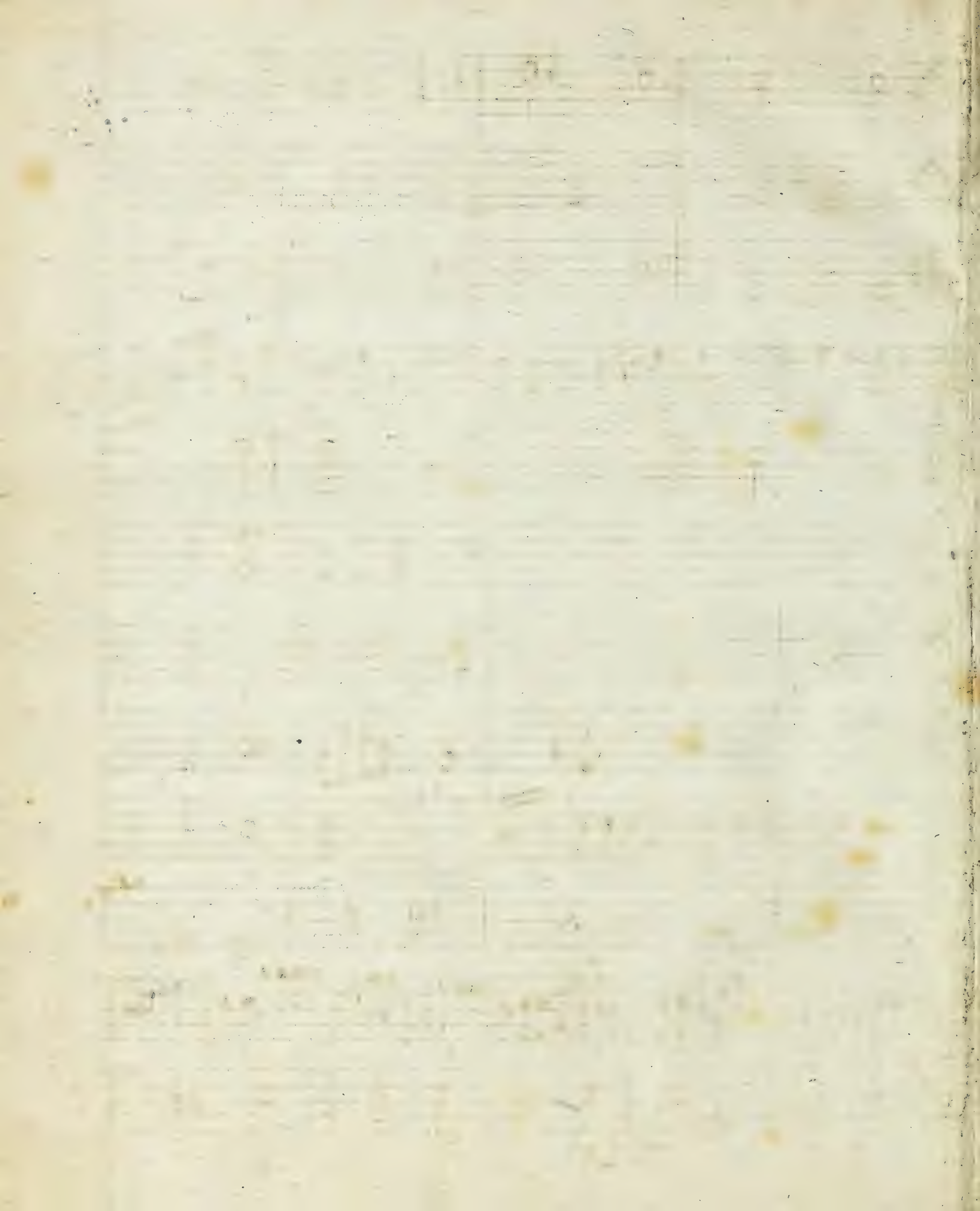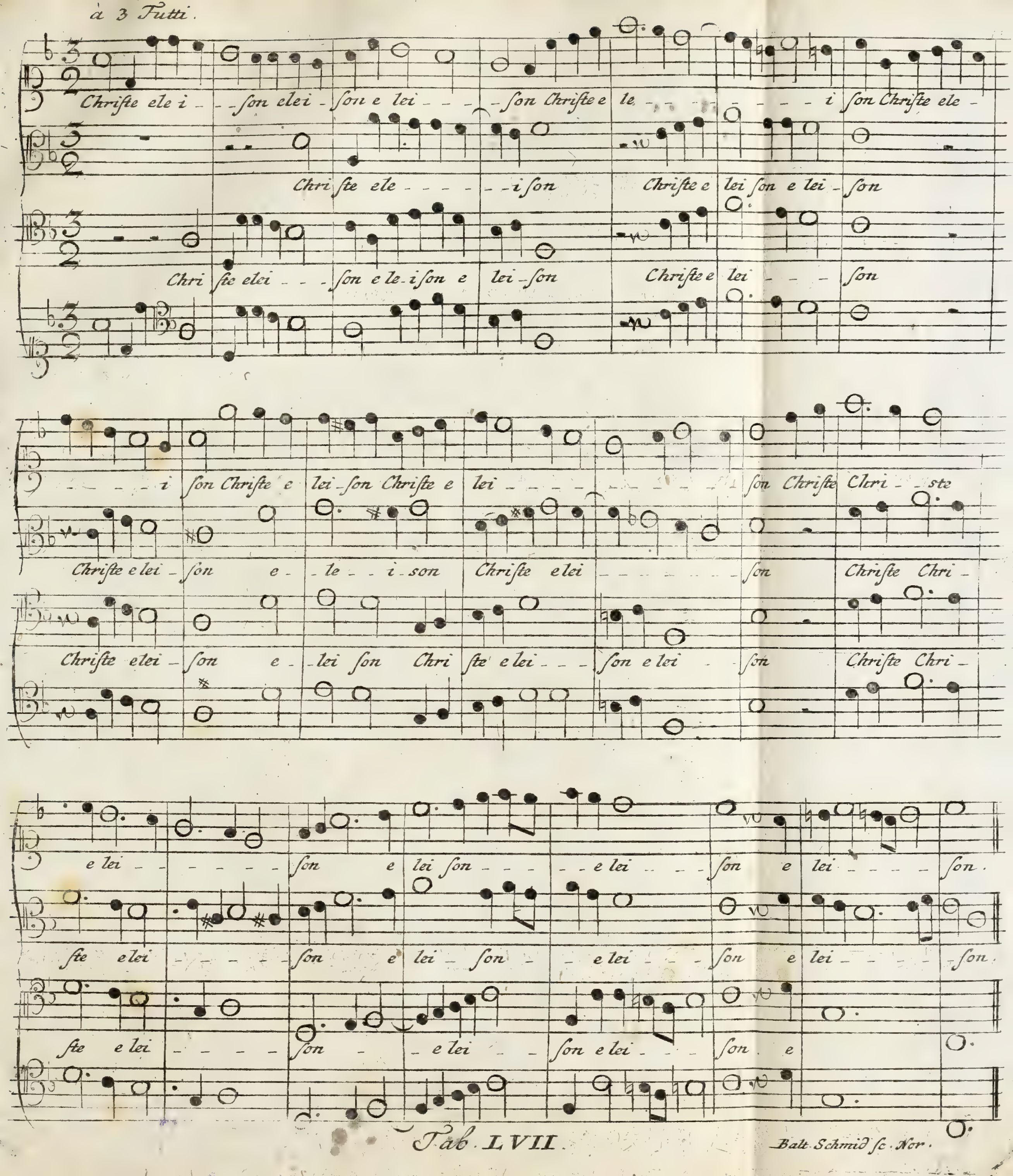





men a men a men a men a men
men a men a men a men
a men a men a men
men a men a men
Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua cor ripi as me

Tab. LV.


miserere mei Domine quoniam infirmus sum Sana Sana me
Domine quoniam conturba_ ta Sunt ossa me_ a
num. 1 # 2. 3. 4. 5 6.

Tab. LVI.




à 3 Tutti
Chriſte ele i - - ſon elei - ſon e lei - - - ſon Chriſte e le - - - - - i ſon Chriſte ele -
Chriſte ele - - - - - i ſon Chriſte e lei ſon e lei - ſon
Chri ſte elei - - ſon e le-iſon e lei - ſon Chriſte e lei - - - ſon
- - - - i ſon Chriſte e lei - ſon Chriſte e lei - - - - - - - - ſon Chriſte Chri - ſte
Chriſte e lei - ſon e - le - - i - son Chriſte elei - - - - - - ſon Chriſte Chri -
Chriſte elei - ſon e - lei ſon Chri ſte e lei - - - ſon e lei - ſon Chriſte Chri -
e lei - - - - - - ſon e lei ſon - - - - e lei - - - ſon e lei - - - - ſon.
ſte e lei - - - - ſon e lei - ſon - - e lei - - ſon e lei - - - - ſon.
ſte e lei - - - - ſon - - e lei - - ſon e lei - - ſon e
Tab. LVII.
Balt. Schmid ſc. Nor.

